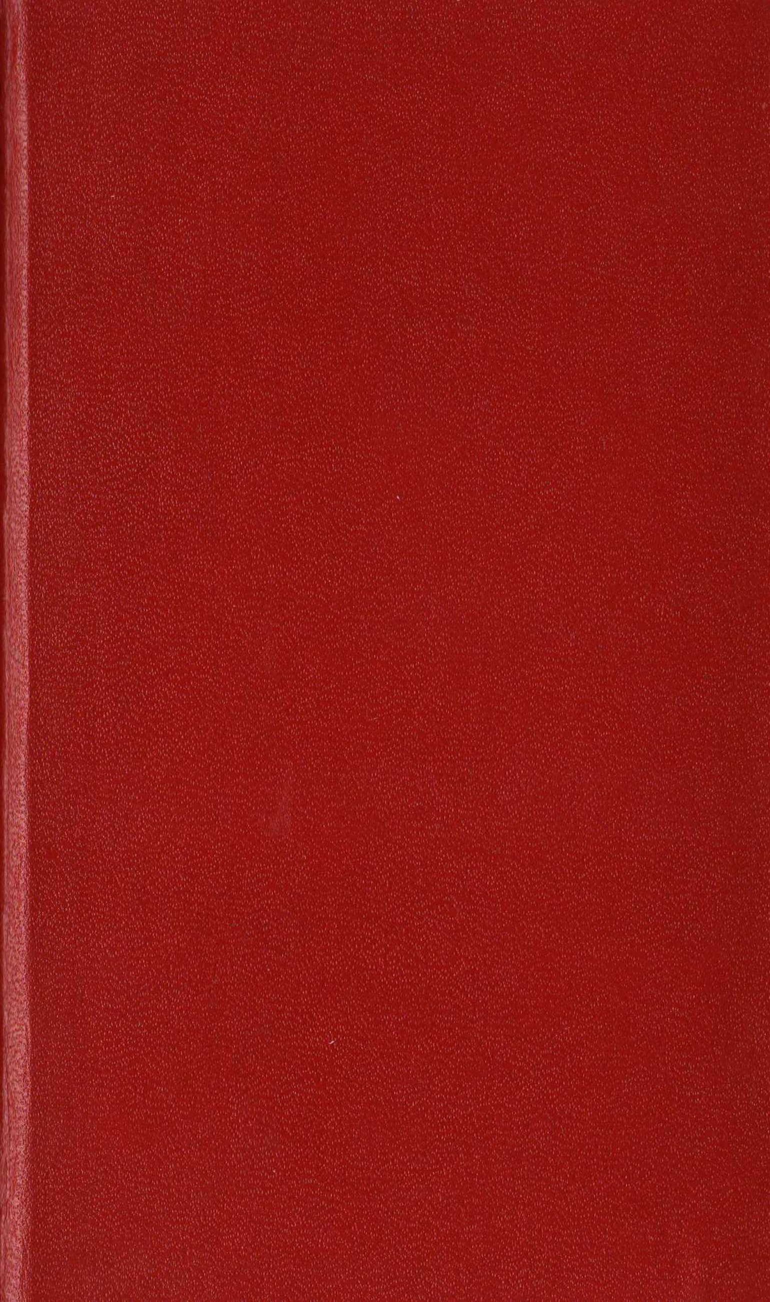
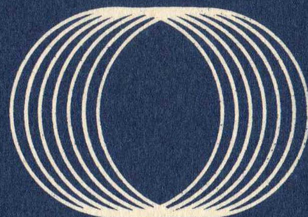




i Meridiani

I MERIDIANI

Storia

Collezione diretta da Luciano De Maria

LA LETTERATURA GRECA

della Cambridge University

Volume primo

da Omero alla commedia

Edizione italiana a cura
di Ezio Savino





Arnoldo Mondadori
Editore

ISBN 88-04-32442-2

Titolo dell'opera originale
The Cambridge History of Classical Literature
Vol. I: *Greek Literature*
edited by P.E. Easterling and B.M.W. Knox
Per gentile concessione del Syndicate
of the Press of the University of Cambridge

I edizione I Meridiani novembre 1989

SOMMARIO

La tragedia
di R.P. Winnington-Ingram, John Gould, P.E. Easterling e B.M.W. Knox

Il dramma satiresco
di Dana F. Sutton

La commedia
di E.W. Handley

Autori, opere e bibliografie
Appendice metrica
Opere moderne citate nel testo
Indici

GLI AUTORI

J.P. Barron
Professor of Greek Language and Literature in the University of London, at King's College, London

David A. Campbell
Professor of Classics, University of Victoria, British Columbia

P.E. Easterling
Fellow of Newnham College, Cambridge

John Gould
Professor of Greek, University of Bristol

E.W. Handley
Regius Professor of Greek, University of Cambridge

G.S. Kirk
Regius Professor Emeritus of Greek, University of Cambridge

B.M.W. Knox
Director of the Center for Hellenic Studies, Washington

A.A. Long
Professor of Classics at the University of California, Berkeley

Charles Segal
David Benedict Professor of Classics and Professor of Comparative Literature, Brown University

Dana F. Sutton
Professor of Classics, University of California, Irvine

R.P. Winnington-Ingram
Emeritus Professor of Greek Language and Literature in the University of London, at King's College, London

TAVOLE

(fra le pp. 490 e 491)

PREMESSA

La «letteratura della Grecia antica»: campo non docile da delimitare. Il suo punto d'avvio si colloca nel periodo arcaico: e questo è plausibile. Ma quanto all'epilogo, la scelta di una data – qualunque sia – è forzatamente arbitraria. La produzione di opere letterarie in lingua greca continuò per secoli, dopo che il mondo antico aveva smesso, fino all'ultimo, i suoi panni «classici». In questo libro non si tenta neppure di sfiorare il cosmo della letteratura greco-cristiana. Il soggetto esigerebbe un volume a sé. Neppure si esplorano le opere «classicistiche» dei primi autori di Bisanzio. È sembrato più congruo chiudere la presente rassegna con la fine del periodo segnato dal solido dominio della civiltà greco-latina: il confine è dunque stabilito al terzo secolo d.C. Pure con una data di chiusura così precoce – relativamente ad altre rassegne letterarie – l'arco storico della trattazione è enorme, di un millennio e oltre. Ricca è l'eredità sia di opere superstiti, sia di notizie e dati sul patrimonio ancor più robusto di tesori letterari ormai scomparsi. Questa nostra trattazione intende mettere a fuoco, principalmente, le opere sopravvissute, quelle dotate di alto e specifico pregio letterario, e infine quelle che hanno tracciato un solco per la produzione della letteratura posteriore. Sono tre punti che disegnano uno schema generale, al cui interno si è dedicata una cura distinta ai testi riaffiorati alla luce in tempi recenti. La letteratura greca vanta infatti un proprio aspetto notevole: si va arricchendo continuamente. I testi originali in greco sono qui citati con una distribuzione che può sembrare non uniforme: si è preferito offrire saggi più ampi dei testi che ancora non godono di larga reperibilità. Inoltre, il lettore troverà, citata in originale, più poesia che prosa gre-

ca. Lo sfondo dei fatti storici e le linee di sviluppo delle idee in un periodo tanto vasto e articolato appaiono qui tracciati di scorcio, in modo contenuto: un taglio obbligato, volendo racchiudere l'opera in limiti ragionevoli di spazio. Ma anche così, il lettore attento al filo dell'elaborazione critica che rispetta – seppure non rigidamente – la scansione cronologica, può cogliere il nocciolo dei mutamenti che si susseguirono nei gusti e nelle preferenze letterarie della cultura ellenica, di secolo in secolo.

Profili più completi di vite e opere dei diversi autori studiati sono offerti nelle Appendici, dove si dà anche notizia particolare di edizioni, raccolte di frammenti, traduzioni e saggi critici. L'elenco delle Opere moderne citate nel testo, integrato dall'elenco delle Abbreviazioni, dà ragione in modo completo degli studi critici, alle cui parti e pagine si rimanda, in forma concisa, nelle note, raccolte al fondo di ogni capitolo.

Un'impresa come questa, fondata sullo sforzo solidale di più studiosi, non può non essere debitrice a un'ampia cerchia di persone. Agli editori e ai coordinatori è grato rivolgere un particolare ringraziamento per l'aiuto – citazione doverosa, in nome dei collaboratori – al professor Christian Habicht, al professor C.P. Jones (G.W. Bowersock); a E.L. Bowie, alla signora J.M. Reynolds, al professor R.P. Winnington-Ingram (P.E. Easterling); al professor B.R. Rees (A.A. Long); al professor Hugh Lloyd-Jones (R.P. Winnington-Ingram). Martin Drury merita menzione speciale per come ha curato l'edizione dell'Appendice degli autori e delle opere, e per come ha redatto l'Appendice metrica. Jenny Morris ha elaborato l'Indice analitico.

I coordinatori desiderano infine ringraziare vivamente i collaboratori per la compostezza con cui hanno accettato i ripetuti ritardi che hanno intralciato la preparazione definitiva del volume, e gli editori per il loro apporto instancabile e illuminante.

P.E. E.
B.M.W. K.

PREMESSA DEL CURATORE DELL'EDIZIONE ITALIANA

Ecco dunque, proposta al lettore italiano, la Letteratura greca di Cambridge. È tra le sintesi più poderose, lucide, moderne. Vi hanno contribuito gli studiosi titolati della scuola classica anglosassone. Ma il lettore non tema, in queste pagine, l'agguato dell'erudizione accademica, della minuzia iniziatica, di un verbo critico stravagante o discontinuo. Per impegno e patto degli autori, l'opera parla un linguaggio universale. La «letteratura» è qui concepita come nobile e autonomo sistema, una galassia, nella quale la miriade dei corpi, dalle più maestose stelle fisse, Iliade, Odissea, Orestea, Edipo Re, Nuvole..., ai pianetini più erratici, tutto gravita in una rete di orbite intrecciate. Compito principale della critica è di cogliere e descrivere la «forza di gravità», principio ora d'attrazione, ora di slancio centrifugo, che impera nel cosmo della parola d'arte e ne fa una sfera omogenea, comprensibile, accogliente perfino, per chi si lasci guidare all'esplorazione esperta delle traiettorie, dei reciproci influssi, delle stagioni. La letteratura, come l'universo fisico, ha le sue norme. Quella greca antica, fissata dal tempo in un grande, quieto affresco (benché conservi ancora una sua arcana vitalità di fioritura, con le scoperte papiracee che instancabilmente l'arricchiscono), è un magnifico campo d'osservazione per quelle leggi. Ogni individualità di poeta o di scrittore è illuminata e ritratta in queste pagine, nello sforzo di catturare quel momento dell'equilibrio magico che forse è uno dei congegni dell'arte: da una parte i vincoli con la tradizione, dall'altra lo scatto del talento, del genio che trasforma e rinnova il consueto, progredendo in altre strade. Studiare questo punto d'incrocio (da ogni angolatura: stile, soggetti,

maestria tecnica, profondità d'ispirazione, autorevolezza di esiti) tra il filone tradizionale e la personalità singola dell'artista è la cifra critica più eloquente e più appassionata in questa Letteratura greca. *Il curatore confida di averla saputa riproporre, con la lealtà all'originale che era nelle intenzioni.*

Ragioni di natura editoriale hanno suggerito di dividere l'opera in due volumi. La distribuzione della materia non ha però inferto spaccature incongrue al disegno originale. In questa Letteratura greca *la successione cronologica è una guida discreta, non una regola ferrea. Il vero filo d'Arianna è quello degli influssi tematici, dei generi. Così il primo volume della riproposta italiana (da Omero alla commedia) percorre con più intensa attenzione le forme della poesia ellenica; mentre il secondo (da Erodoto all'Epilogo, epilogo che gli autori collocano, con accettabile cesura, al terzo secolo d.C.) è una generosa galleria di maestri della prosa.*

Tutte le traduzioni dei passi greci contenuti nell'opera sono del curatore. Un'antologia minima, ma d'efficace contorno a un ragionare critico che si propone sempre, come metodo, trasparenza e concretezza.

Stilando i capitoli di propria competenza, gli autori si sono imposti la concisione e, nei limiti, la completezza. Queste loro pagine parlano da sé. Il sistema di note è dunque un corollario d'attendibilità, principalmente un repertorio di fonti, di puntelli critici parcamente accennati. Tale è rimasto nell'edizione italiana. Dove è stato possibile, si è rimandato il lettore alla traduzione in lingua italiana dell'opera critica citata in nota.

È naturale che studiosi inglesi, allestendo questa sintesi per il pubblico di lingua inglese, abbiano fatto ricorso a strumenti bibliografici prevalentemente anglosassoni. Alle cure della dott. Antonietta Porro si deve la nuova stesura delle bibliografie, più appropriate alle esigenze del lettore italiano: esse si propongono di riequilibrare e correggere, con un impegno d'aggiornamento che si protende all'oggi.

«An intractable problem» *definivano gli autori, in una loro premessa, la questione del trasporre in lingue moderne i nomi antichi greci: nomi propri, di località, soprattutto titoli d'opere. L'intento del curatore è stato quello della massima leggibilità: perciò i titoli delle opere appaiono di norma per esteso, nelle pagine del testo, nelle forme italiane suggerite dalla consuetudine. Se si è fatto ricorso, talvolta, a sigle (ma solo in nota, o negli apparati bibliografici), è stato per ossequio alla concisione.*

Leggibilità, e adesione leale al modello della History of Classical Literature: *traccia duplice, a cui lo sforzo del curatore ha inteso ancorarsi. Di proprio, ha cercato d'imprimervi il segno di una passione – come una fede – per una delle grandi letterature del mondo. Questo, almeno,* erat in votis.

E. S.

ABBREVIAZIONI

BT	Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana (Lipsia e Stoccarda)
Budé	Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé (Parigi)
Bursian	Bursian's *Jahresbericht über die Fortschritte der klassischen Altertumswissenschaft* (Berlino, 1873-1945)
CAF	T. Kock, *Comicorum Atticorum Fragmenta* (Lipsia, 1880-8)
CAH	*The Cambridge Ancient History* (Cambridge, 1923-39)
CAH[2]	2ª ed. (Cambridge, 1961-)
CGF	G. Kaibel, *Comicorum Graecorum Fragmenta* (Berlino, 1899)
CGFP	C.F.L. Austin, *Comicorum Graecorum Fragmenta in papyris reperta* (Berlino, 1973)
CHCL	*Cambridge History of Classical Literature* (Cambridge, 1982-5)
Christ-Schmid-Stählin	W. von Christ, *Geschichte der griechischen Literatur*, rev. W. Schmid e O. Stählin (Monaco, 1920-4), 6ª ed. (cfr. Schmid-Stählin)
CIL	*Corpus Inscriptionum Latinarum* (Berlino, 1863-)
CVA	*Corpus Vasorum Antiquorum* (Parigi e altrove, 1925-)
DFA	A.W. Pickard-Cambridge, *The dramatic festivals of Athens*, 2ª ed., rev. J. Gould-D.M. Lewis (Oxford, 1968)
Diehl	E. Diehl, *Anthologia Lyrica Graeca* I (2ª ed. 1936); II (3ª ed. 1949-52)

DK	H. Diels-W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 6ª ed. (Berlino, 1951-2)
DTC	A.W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, tragedy and comedy*, 2ª ed., rev. T.B.L. Webster (Oxford, 1962)
EGF	G. Kinkel, *Epicorum Graecorum Fragmenta* (Lipsia, 1877)
FGrH	F. Jacoby, *Fragmente der griechischen Historiker* (Berlino, 1923-)
FHG	C. Müller, *Fragmenta Historicorum Graecorum* (Berlino, 1841-70)
FYAT	(ed.) M. Platnauer, *Fifty years (and twelve) of classical scholarship* (Oxford, 1968)
GLK	H. Keil, *Grammatici Latini* (Lipsia, 1855-1923)
GLP	C.M. Bowra, *Greek lyric poetry*, 2ª ed. (Oxford, 1961)
Gow-Page, *Garland*	A.S.F. Gow-D.L. Page, *The Greek Anthology: The Garland of Philip* (Cambridge, 1968)
Gow-Page, *Hell. Ep.*	A.S.F. Gow-D.L. Page, *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams* (Cambridge, 1965)
Guthrie	W.K.C. Guthrie, *A history of Greek philosophy* (Cambridge, 1965-81)
IEG	M.L. West, *Iambi et Elegi Graeci* (Oxford, 1971-2)
IG	*Inscriptiones Graecae* (Berlino, 1873-)
Kai	G. Kaibel, *Comicorum graecorum fragmenta*, I fasc. I *Doriensium comoedia mimi phlyaces* (Berlino, 1899)
KG	R. Kühner-B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache: Satzlehre*, 4ª ed. (Hannover, 1955)
Lesky	A. Lesky, *A history of Greek literature*, tr. J. Willis-C. de Heer (Londra, 1966)
Lesky, *TDH*	A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, 3ª ed. (Gottinga, 1972)
Loeb	Loeb Classical Library (Cambridge, Mass. e Londra)

LSJ	Liddell-Scott-Jones, *Greek-English Lexicon*, 9ª ed. (Oxford, 1925-40)
OCD[2]	*Oxford Classical Dictionary*, 2ª ed. (Oxford, 1970)
OCT	Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis (Oxford)
Ol	A. Olivieri, *Frammenti della commedia greca e del mimo nella Sicilia e nella Magna Grecia* (Napoli, 1930)
Paravia	Corpus Scriptorum Latinorum Paravianum (Torino)
Pfeiffer	R. Pfeiffer, *A history of classical scholarship* (Oxford, 1968)
PLF	E. Lobel-D. Page, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta* (Oxford, 1963)
PMG	D.L. Page, *Poetae Melici Graeci* (Oxford, 1962)
Powell	J.U. Powell, *Collectanea Alexandrina* (Oxford, 1925)
Powell-Barber	J.U. Powell-E.A. Barber, *New chapters in the history of Greek Literature* (Oxford, 1921), 2ª ser. (1929), 3ª ser. (solo Powell) (1933)
PPF	H. Diels, *Poetarum Philosophorum Graecorum Fragmenta* (Berlino, 1901)
Preller-Robert	L. Preller, *Griechische Mythologie*, 4ª ed., rev. C. Robert (Berlino, 1894)
RAC	*Reallexikon für Antike und Christentum* (Stoccarda, 1941-)
RE	A. Pauly-G. Wissowa-W. Kroll, *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft* (Stoccarda, 1893-)
Roscher	W.H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* (Lipsia, 1884-)
Schmid-Stählin	W. Schmid-O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur* (Monaco, 1929-48)
SEG	*Supplementum Epigraphicum Graecum* (Leyden, 1923-71; Alphen sul Reno, 1979-)

SH	P.J. Parsons e H. Lloyd-Jones, *Supplementum Hellenisticum* (Berlino e New York, 1983)
SLG	D.L. Page, *Supplementum Lyricis Graecis* (Oxford, 1974)
Snell	B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (Gottinga, 1971-)
Spengel	L. Spengel, *Rhetores Graeci* (1853-6); I II rev. C. Hammer (Lipsia, 1894)
SVF	H. von Arnim, *Stoicorum Veterum Fragmenta* (Lipsia, 1903-)
TGF	A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 2ª ed. (Lipsia, 1889)
Walz	C. Walz, *Rhetores Graeci* (Stoccarda, 1832-6)

LA LETTERATURA GRECA
da Omero alla commedia

1
LIBRI E LETTORI NEL MONDO GRECO

1. DAI PRIMORDI ALL'ETÀ ALESSANDRINA

Furono i Greci a donarci i nomi, le forme, i modelli classici di tragedia e di commedia, di poesia epica, lirica, bucolica e, in sostanza, di quasi tutti i generi letterari noti all'Occidente; eppure, fino a un'epoca tarda della loro storia non maturarono un sistema di scrittura idoneo a fissare sulla pagina l'opera letteraria. Quando finalmente vi riuscirono, verso la fine dell'ottavo secolo a.C., la letteratura – sacra e profana – dell'antico Egitto era già stata tramandata per oltre duemila anni su rotoli di papiro; e a un'antichità egualmente remota risalivano le opere letterarie delle culture mesopotamiche, incise su tavolette d'argilla. Certo, v'era stato un tempo in cui si scriveva e si leggeva, nei centri importanti della civiltà micenea: un fenomeno, però, dai limiti angusti. Tavolette d'argilla con iscrizioni, risalenti ai secoli finali del secondo millennio, sono tornate alla luce a Pilo, Tebe, Micene, nella Grecia continentale; a Cnosso, nell'isola di Creta. Sembra che questo sistema di scrittura – conosciuto come Lineare B – fosse un puro, non elaborato adattamento al greco miceneo della scrittura cretese Lineare A (tuttora non decifrata, ma quasi sicuramente non-greca). A giudicare dalla documentazione disponibile, il nuovo sistema di scrittura era impiegato principalmente per elenchi di beni e per semplici scritti burocratici e legali: «lunghe liste di nomi, registrazioni di bestiame, granaglie e altri prodotti, insomma i libri contabili di impiegati anonimi».[1] Non sopravvive un solo testo di qualità seppur vagamente letteraria. In ogni caso, anche a uno sguardo superficiale è lampante quanto sia inadeguato questo tipo di

scrittura come veicolo dell'espressione letteraria: manca in esso la praticità, manca la chiarezza. Si tratta di un complesso di segni indicanti sillabe, non di un alfabeto: perciò il numero di segni da ricordare – ottantasette – è un macigno. Senza contare che questa scrittura non fa distinzione fra i suoni che noi rappresentiamo con i segni *r* e *l*; a inizio di parola omette *s* e *l*, così come *m*, *n*, *r* e *s* a chiusura di sillaba. E non è tutto. Ecco qualche esempio: i segni per *pa-ka-na* rappresentano ciò che nel greco più tardo sarà *phasgana* (spada); *ka-ko* corrisponde a *chalkos* (bronzo); *ku-ru-so* a *chrusos* (oro); *pe-ma* a *sperma* (semente); *pa-te* può essere sia *pater* (padre), sia *pantes* (tutti). Va da sé che interpretare un tal genere di scrittura senza rischi di fraintendimento sarebbe quasi impossibile; a meno che il senso dei segni non fosse precisato (ed è il caso del Lineare B) dal contesto: da ben riconoscibili ideogrammi per «spada», «bronzo», «oro», e così via. Anche in tal modo, non è affatto raro che studiosi moderni dissentano sull'interpretazione di questi segni. Quando le rocche micenee crollarono negli incendi (il secondo millennio a.C. ormai tramontava), le tavolette d'argilla con i loro misteriosi caratteri arsero fra i ruderi. Cuocendole, il fuoco le indurì come mattonelle, ed esse restarono sepolte finché la pala dell'archeologo, nel ventesimo secolo, le riportò alla luce. Intanto la Grecia aveva smarrito ogni memoria di quest'arcaico saper leggere e scrivere, salvo che i «funesti segni» omerici (il messaggio recato da Bellerofonte con le parole «Mettere a morte il latore!» in *Iliade* 6.168) non ne siano sbiadita reminiscenza, un inconsapevole relitto nella tradizione orale.

Molti secoli trascorsero. Quando i Greci riacquistarono l'abilità della scrittura, lo fecero adattando, come in passato, un sistema concepito per un'altra lingua: un complesso di segni fenicio (nord-semitico) diffuso in Siria. Ma questa volta l'adattamento fu un brillante successo. Non solo creò un insieme di caratteri pienamente

idoneo a esprimere i suoni del greco, ma costituì anche un progresso rispetto al sistema di partenza. Quella scrittura semitica non indicava le vocali: ciò lasciava vasto margine all'equivoco, oltre a richiedere sempre – tranne che per i contesti più trasparenti – lettori scaltriti, veri e propri interpreti. Per segnare le proprie vocali i Greci autori dell'elaborazione impiegarono alcuni dei caratteri consonantici semitici, superflui per il greco, e così produssero il primo alfabeto autentico: un sistema di scrittura che grazie alla chiarezza e praticità poteva farsi strumento di comunicazione di largo uso, più che esclusivo territorio di specialisti addestrati, come sempre era stato nelle culture del Vicino Oriente (e quasi sicuramente nella Grecia dei Micenei).[2] La leggenda rispecchia la fonte fenicia di questo sistema di scrittura (Cadmo, signore di Tiro, è il supposto portatore dell'alfabeto nella città di Tebe, da lui fondata), e i caratteri erano noti alle generazioni successive come *phoinikeia*, «fenici» (Erodoto 5.58). Resta però problematica, rispetto a quella mitica, la data storica della comparsa dell'alfabeto in Grecia. I più antichi documenti superstiti di scrittura greca nel nuovo alfabeto (meglio: «nuovi alfabeti», visto che esistevano notevoli varianti locali) sono tutti graffiti o dipinti su materiale ceramico. Ora, benché la cronologia di simili reperti sia questione in gran parte legata alla storia degli stili decorativi, prevale un'ipotesi pressoché concorde: il complesso dei documenti suggerisce di datarli alla seconda metà dell'ottavo secolo a.C. La loro provenienza è da tutto il mondo greco: dall'Attica, dalla Beozia, da Corinto, sul continente; da Rodi, nella zona orientale; da Ischia, al largo della costa meridionale dell'Italia, in occidente.[3]

Una scrittura su materiali più deperibili, pelle, ad esempio, o papiro (ammesso che fosse disponibile in Grecia, in quella fase arcaica), non avrebbe potuto conservarsi: perciò è possibile, in linea teorica, che la scrittura fosse in uso nel mondo greco assai prima dell'epo-

ca suggerita dagli esemplari ceramici. E non è escluso che testi così fissati fossero più ampi, più elaborati delle iscrizioni su vaso, e capaci di assumere perfino un carattere letterario. È vero, fra le iscrizioni due – una proveniente dall'Attica, l'altra da Ischia – contengono versi esametri (e l'iscrizione di Ischia sembra suggerire una certa famigliarità con l'epica omerica):[4] ma la grafia stessa non incoraggia l'ipotesi di una loro «letterarietà». I caratteri appaiono rozzi, impacciati. Il verso della scrittura, ancora legato allo schema semitico, corre da destra a sinistra. Ed è naturale supporre che se un sistema di scrittura fosse stato disponibile prima, molto prima dell'ultimo venticinquennio dell'ottavo secolo, ceramisti e scultori non avrebbero aspettato quella data per farne uso. L'improvviso fiorire di parole scritte su oggetti così numerosi e di così sparsa provenienza è indizio che la tecnica scrittoria divenne una competenza comune proprio intorno a quell'epoca.

Uno dei tratti più sorprendenti della storia letteraria dei Greci è che quando misero a punto un sistema di scrittura adatto alla loro lingua, ad ottavo secolo inoltrato, erano già padroni di una «letteratura». Ancor oggi non esiste accordo sull'epoca in cui ai poemi omerici fu data la stesura che il lettore moderno conosce, e sul ruolo che lo scrivere può aver giocato in questo fissarsi della forma (cfr. p. 86 sgg.). Però il lavoro di Milman Parry ha fatto luce, senza più ombra di dubbi, su un punto: brillano nei poemi, in proporzione robusta, molti dei tratti tipici della composizione orale, prealfabetica. L'architettura sontuosa dei due capolavori, *Iliade* e *Odissea*, è con ogni probabilità l'individuale creazione di un preciso artefice, comunque sia, poeta orale o di testi scritti: ciò non toglie che una forte quota del suo armamentario poetico provenga dalla tradizione, sia cioè il prodotto ben limato di un lavorio, di una ricerca durati generazioni e generazioni di autori orali. Prima che esistessero in Grecia libri e lettori, c'erano poeti e ascoltatori. E questo è lo scenario storico anche per generi poetici diversi dall'epico: gli *Inni* noti come «omerici» e i poemi didascalici di Esiodo mostrano le identiche tracce di un'origine orale.

Nell'opera di Esiodo appare un fenomeno nuovo, a suggerire la possibilità che i suoi poemi abbiano ricevuto forma scritta già all'epoca dell'autore: Esiodo ci parla di sé, offre particolari autobiografici, manifesta idee proprie su questioni etiche e sociali. Il genere della poesia orale pura esige che il cantore ricrei il canto, ad ogni sua esibizione: egli agisce come sacerdote senza nome della Musa, vivente archivio di un sapere secolare, delle tecniche della tradizione orale. La presenza di Esiodo nella sua poesia è corposa: la *Teogonia* si apre con il racconto di quando il poeta incontrò le Muse sulla montagna, sull'Elicona; il poema *Opere e giorni* ha per destinatario il fratello di Esiodo, l'indolente e avido Perse. Da ciò traspare l'aspettativa del poeta che i suoi versi circolassero nella forma in cui li aveva stesi, nitidamente riconosciuti come fatica di Esiodo. La chiave più plausibile per una tale fiducia può essere questa: i poemi erano già fissati sulla pagina scritta.

Per il successivo, grande protagonista della letteratura greca, Archiloco di Paro, che poetò nella prima metà del settimo secolo, lo scrivere è assodato: la varietà metrica dei suoi versi, il tono intenso e cosciente di molte sue poesie, l'ampio ventaglio dei suoi soggetti d'ispirazione e soprattutto l'indipendenza dall'espressione formulare escludono la probabilità che le sue creazioni abbiano varcato i secoli con altri mezzi che le pagine trascritte dalla copia autografa del poeta. È una teoria valida – e forse ancor più fondata – per le poesie di Saffo e di Alceo, attivi nell'isola di Lesbo agli albori del sesto secolo a.C. Ammettiamo pure che alcuni loro pezzi abbiano potuto guadagnarsi una popolarità diffusa, tanto da sopravvivere per forza di memoria. Ma certo la scrittura ha avuto parte decisiva nella trasmissione dell'ope-

ra poetica integrale di Saffo, che i filologi alessandrini ordinarono in nove libri, il primo dei quali ricco di 333 strofe saffiche di quattro versi ciascuna.

Sia ben chiaro: questo non significa che l'opera dei poeti venisse «pubblicata», e neppure che ne esistessero parecchie copie. Le poesie erano composte per un'esecuzione orale (buona parte di esse con accompagnamento musicale). Il testo scritto deve aver avuto la funzione di sostegno per la memoria dell'esecutore: fosse il poeta in persona, o qualcun altro. In un ambiente culturale dove la poesia era uno strumento di comunicazione pubblico, era naturale che non esistessero stimoli a moltiplicare le copie di un testo. Comunque sia, una larga diffusione di copie non poteva certo prender piede in quella fase arcaica: e ciò era legato alla disponibilità di un materiale scrittorio relativamente economico, il papiro egiziano. Era una pianta che cresceva spontanea nelle zone paludose del Basso Egitto, e con le fibre del gambo (dalla sezione triangolare, alto tre metri o poco più)[5] gli Egiziani avevano fabbricato per oltre un millennio una «carta» (la parola inglese *paper* ricorda ancora quest'antica origine) dotata di una superficie liscia; materiale robusto, elastico e, se conservato in ambiente asciutto, assai durevole. Dal midollo dello stelo si staccavano a strappo, o si tagliavano in strisce dall'alto al basso, le fibre: se ne disponeva un certo numero, accuratamente affiancate, su un piano rigido, e su questa prima griglia se ne sovrapponeva una seconda, ad angolo retto. Si esercitava una pressione, forse battendo con un mazzuolo di legno. Così le due facce a contatto si saldavano tenacemente, in un tutt'uno, per la materia collante contenuta nel vegetale. Si lisciavano poi i bordi e si ottenevano dei fogli (κολλήματα, *kollemata*), dal formato più vario. I nostri esemplari ci lasciano intuire che, per i testi letterari, il formato normalmente diffuso era il foglio regolare con lato di cm 22,86 circa. Però circolavano anche fogli con la misura

dell'altezza superiore a quella della larghezza. I fogli (in numero di circa venti) erano poi montati in forma di rotolo (χάρτης, *chartes*) mediante incollaggio degli orli laterali. La faccia del foglio si presentava con le liste disposte in orizzontale. L'orlo di ogni foglio era sovrapposto al contiguo, sempre verso destra, in modo tale che la penna, nel suo movimento da sinistra, scivolava dolcemente sulla giuntura. Questa era la faccia interna del rotolo, più al riparo: su di essa lo scrivano avrebbe vergato le sue righe, da sinistra, in colonne verticali, la cui ampiezza era determinata dalla lunghezza della linea, se il testo era poetico, in versi metricamente regolari; oscillava invece, normalmente, fra le quindici e le venticinque lettere, nel caso si trattasse di prosa (si veda la tavola II).

Sulla data storica dell'introduzione del papiro in Grecia si discute ancora. Ma che al principio del sesto secolo a.C. fosse già d'uso comune, è fuori di dubbio. Proprio a questo secolo risalgono i primi documenti di rapporti stretti fra Grecia ed Egitto: i nomi di mercenari greci incisi sulla gamba sinistra del Colosso del faraone Ramesse II ad Abu Simbel (590 a.C. circa); la fondazione, sul finire del settimo secolo, di un emporio greco a Naucrati, sul delta del Nilo.[6] A partire da questo periodo, la diffusione dei testi in più copie avrebbe dovuto farsi più agevole, ma in proposito le nostre fonti tacciono. Per tutto l'arco del periodo arcaico, fino ai primi anni del quinto secolo, non esistono tracce solide di una circolazione libraria e di un pubblico di lettori. I pochi sprazzi, in questo buio delle fonti, si riferiscono a testi unici, non a una diffusione del libro. Pausania, nel secondo secolo d.C., ci narra come sul monte Elicona gli fu mostrata una copia di *Opere e giorni* di Esiodo, incisa su piombo, «erosa dal tempo, quasi illeggibile» (9.31). Eraclito di Efeso, secondo una fonte tarda, consacrò il suo «libro» nel tempio di Artemide (Diogene Laerzio 9.6). C'è però un'altra considerazione. Nell'ul-

timo venticinquennio del quinto secolo a.C., comincia ad esser documentato un commercio librario ad Atene: ora, dalla mole stessa della produzione letteraria più antica disponibile per la ricopiatura sui papiri si deduce che quei testi, nel tempo, avevano avuto una loro circolazione in un numero significativo di esemplari. Quando gli Alessandrini prepararono le edizioni della poesia approdata fino a loro dal settimo e sesto secolo a.C., ordinandola in «libri» (vale a dire rotoli di papiro), riuscirono a pubblicare sei libri del poeta spartano Alcmane, due del poeta ionico Mimnermo, sette dello spartano Tirteo, dieci libri di Alceo e nove di Saffo, sette libri di Ibico, il poeta di Reggio, nell'Italia meridionale; sette libri di Anacreonte di Teo; cinquemila versi, fra elegiaci e giambici, di Solone, l'ateniese; e per finire, non meno di ventisei libri del poeta Stesicoro, siciliano di Imera. Questo della sopravvivenza dei testi poetici è un argomento che può far da contrappeso al silenzio delle nostre fonti: è un indizio che una certa circolazione di testi, un moltiplicarsi di copie esistevano nel periodo arcaico. Altrimenti riesce arduo spiegarsi perché non si fosse già irreparabilmente inabissato (come accadde, in qualche caso)[7] un maggior numero di opere letterarie del periodo arcaico e classico, quando i filologi alessandrini si accinsero allo sforzo di raccogliere, emendare, interpretare testi.

Il periodo arcaico non fornisce una documentazione lampante su libri e lettori. C'è però un segno chiarissimo della condizione preliminare, basilare per il loro esistere: ed è una diffusa alfabetizzazione. Iscrizioni pubbliche con testi legislativi, per esempio: ne sono state scoperte in tutto il mondo greco. I celebri *axones* di Solone (erano tavole lignee con i testi delle leggi, ruotabili intorno a un asse: *axon* significa in greco «asse della ruota») ci sono noti solo dalla tradizione letteraria. Ma lapidi ancora conservate registrano complesse disposizioni legislative, da Chio, risalenti alla prima metà del

sesto secolo e, databile al periodo 525-500, un'intricata serie di clausole giuridiche relative a proprietà fondiarie e a numerose altre discipline nella grafia della Locride Ozolia, una zona sonnolenta e periferica del mondo greco.[8] Le iscrizioni vascolari progredivano in eleganza, ma anche in larghezza e varietà di ragguagli. Prendiamo il Vaso François: modellato ai primi del sesto secolo, precisa con grande sfarzo d'abilità scrittoria l'identità di ventisette campioni e segugi nella caccia calidonia; di sedici delle figure presenti nella scena di Teseo a Delo; di sei fra i corridori in gara ai funerali di Patroclo; di tredici figure nella Centauromachia; di trenta personaggi divini nel corteo per le nozze di Peleo e Teti, e di dodici nella scena del ritorno di Efesto; di dodici eroi nel quadro della morte di Troilo. Senza contare che il vaso dà nome a oggetti (altare, brocca, fontana, seggio), e ci rivela le generalità del ceramista e del decoratore. Una *pelike* (boccale) ateniese a figure nere, risalente alla fine del sesto secolo, ci mostra, in due fasi, una scena di vendita fra un negoziante d'olio e un cliente, a cui il primo sta riempiendo un orcio d'olio. Al venditore si attribuiscono le parole: «Padre Zeus, se solo potessi diventare ricco!». Nel quadretto sul lato opposto, egli dice al compratore, che fa vedere coi gesti di non essere soddisfatto: «Ecco, adesso è troppo: trabocca!».[9] Ma oltre alle iscrizioni inserite dagli artisti, noi possediamo esemplari di comunicazioni personali incisi con una punta su cocci di vasi. Tre di questi graffiti vengono dall'agorà di Atene, e sono del sesto secolo: ci dicono chiaro che il saper scrivere era un'abilità ordinaria. «Metti la sega sotto il gradino della porta dell'orto», leggiamo in uno; un altro contiene istruzioni per il trasporto di certo mobilio di casa (una ricostruzione plausibile della parola: «letti»), ed è interessante perché il testo si apre con un vocativo, *pai* («ehi, ragazzo!»), che nella lingua colloquiale di Atene significa «servo»; semplice la terza scritta: «Titas – Olimpionico – inverti-

to».[10] Una scoperta recente fa supporre che in quell'arco di tempo il saper leggere e scrivere fosse comunemente diffuso, a livelli paragonabili a quelli ateniesi, anche alle ultime frontiere dell'espansione greca: è una lettera privata, scritta in dialetto di Mileto su un sottile nastro di piombo, tornata alla luce presso la stazione commerciale greca di Olbia, sulla sponda russa del Mar Nero.[11]

Ed eccoci al quinto secolo a.C.: solo in quest'epoca cominciamo ad aver notizia dell'indispensabile condizione preliminare perché il saper leggere e scrivere si diffonda, cioè l'esistenza di una scuola elementare. Nessuno esclude che la scuola sia molto più antica, almeno ad Atene, dove (l'informazione ci viene da Eschine 1.9 sgg.) Solone, arconte nel 594 a.C., promulgò leggi che disciplinavano le attività scolastiche. L'esistenza di scuole nel quinto secolo è comprovata da tre occasionali trafiletti, tutti concernenti la morte violenta degli alunni: nell'isola di Chio (Erodoto 6.27 – 494 a.C.); a Micalesso, borgo della Beozia (Tucidide 7.29 – 413 a.C.), e nell'isoletta di Astipalea (Pausania 6.9.6 – 496 a.C.). Da una fonte tarda (Plutarco, *Vita di Temistocle* 10) apprendiamo il particolare che quando gli Ateniesi, nel 480, sfollarono con le famiglie a Trezene, i Trezeni votarono l'assunzione di insegnanti elementari per i ragazzi ateniesi. Risalgono agli anni iniziali di questo secolo i primi vasi a figure rosse che ritraggono scene di vita scolastica, con alunni che imparano a leggere, o leggono; non mancano quadretti di persone adulte intente alla lettura, ed è curioso – visto il ruolo subalterno della donna nella vita ateniese del quinto secolo, su cui concordano le voci letterarie – che tali figure siano solitamente femminili. Se poi il pittore ha aggiunto qualche indicazione sul testo oggetto della lettura, nella totalità dei casi, o quasi, si tratta di un volume di poesia.[12]

Non possediamo neppure un esemplare, neppure un

frammento di libro greco scritto anteriormente all'ultimo scorcio del quarto secolo a.C.: perciò, proprio sulla base di quelle pitture vascolari dobbiamo formarci una nozione di «libro» e di «lettura» nei secoli d'oro della letteratura attica. All'aspetto, i libri ricordano da vicino quelli che, due secoli più tardi, circolavano comunemente nell'Egitto dei Tolemei, e che noi conosciamo da reliquie e perfino da rotoli superstiti. È un fatto che non deve sorprendere: l'Egitto era produttore unico di papiro trattato, ed è probabile che il papiro fosse esportato in tempi antichi (così sappiamo che sarebbe accaduto più tardi) sotto forma di rotoli pronti all'uso. Da queste scene dipinte appare chiaro che il leggere era un gesto collettivo; è raro veder ritratto un lettore solitario; i libri venivano letti a voce alta. Ciò non implica strettamente (come era di moda pensare, in passato) che la lettura mentale fosse un elevato esercizio così raro nel mondo antico, da confermare la regola,[13] con quel suo manifestarsi che sa di eccezione: ma certo dà rilievo alla circostanza che la lettura antica – in tempi arcaici o più recenti – fosse principalmente lettura ad alta voce, una «classica» esecuzione, davanti a una platea più ristretta di quella del teatro, alle Dionisie, o ad Olimpia: ma sempre d'esecuzione si trattava. Il libro, nella sua fase iniziale di tramite fra una società integralmente orale e una votata alla pagina scritta, funge da base scritta per un'esibizione, più che da testo per uno studio in solitudine. Benché sia ora scritto, l'evento letterario rimane un'esperienza collettiva; e non dobbiamo mai dimenticare con quale diretta potenza – così lucidamente descritta da Platone, *Ione* 535e – esso scuota i sentimenti degli ascoltatori, se vogliamo comprendere il vigoroso attacco alla poesia con cui Platone sigla la sua *Repubblica*.[14]

I libri della pittura vascolare sono rotoli di papiro, del genere che conosciamo bene dagli esemplari esistenti scoperti in Egitto. Chi leggeva, svolgeva il rotolo con

la mano destra, e riavvolgeva poi con la sinistra la parte già letta. Naturalmente, le poche lettere che il decoratore poteva dipingere sul piccolo spazio rappresentabile del foglio, non sono una raffigurazione realistica: le lettere appaiono ingrandite, per renderle leggibili. La maggioranza dei libri contiene versi. Uno però, in un quadretto di vita scolastica, mostra l'inizio di ciò che sembra un sussidiario di mitologia (si veda la tavola Ia).[15] La grafia è un impasto dell'alfabeto locale attico e dell'alfabeto ionico: nel corso del secolo quinto, quest'ultimo prese progressivamente piede, finché fu definitivamente scelto per i documenti ufficiali ad Atene, nell'anno in cui fu arconte Euclide, 403/2 a.C.

In sintonia con la pittura che così ci rappresenta l'atto del leggere, il linguaggio dei poeti – l'unico genere di letteratura in nostro possesso per la prima metà del secolo – rispecchia il progressivo imporsi della parola scritta. Entrano in scena metafore tratte dallo scrivere e dal leggere. Pindaro (*Olimpica* 10.1 sgg.) apre un'ode di vittoria con un imperativo che riguarda la sua interiorità: «Leggetemi a voce alta, in che punto della mia memoria fu scritto il nome del trionfatore d'Olimpia...»; Eschilo ci parla delle «tavole della mente» (*Prometeo incatenato* 789, cfr. Sofocle fr. 597) e delle «pagine» sulle quali gli dèi registrano i misfatti umani (*Eumenidi* 275, fr. 530 Mette, cfr. Euripide fr. 506). Inoltre, senza riguardo al fatto che il tempo della tragedia eschilea è il remoto passato dei miti, lo scrivere vi appare come un usuale fenomeno del mondo eroico. Qualche esempio. Nei *Sette contro Tebe* tre dei guerrieri argivi recano scritte sugli stemmi dei propri scudi (434, 468, 646-8); le parole sono dei manifesti, con le veementi minacce dei campioni argivi contro Tebe. L'iscrizione più lunga è l'orgoglioso grido di Polinice, che la Giustizia stessa lo scorta alla città che gli appartiene. Nelle *Supplici* il re di Argo (964 sgg.) proclama all'araldo degli Egizi la volontà del popolo: essa è parola «che

squilla da libere labbra», non è «incisa su tavolette, o siglata in papiro ravvolto». Così Prometeo, quando elenca il suo vario contributo al progresso dell'umanità, pieno di fierezza cita: «composizione di lettere, memoria del mondo, madre delle Muse...» (460-1). La Memoria, madre delle Muse concepite da Zeus, cui Esiodo s'appellava nel proemio della *Teogonia*, e che aveva personificato l'ampio armamentario di formule, temi e miti – il grande deposito della poesia orale –, è ormai qui identificata con la parola scritta.

Ad Atene le annuali rappresentazioni di tragedie, e più tardi di commedie, durante le festività dionisiache, devono aver innescato la richiesta commerciale di libri. Ci sarà stato qualcuno, ad Atene, che si sarà perso gli spettacoli. E per queste persone, come per tutti gli altri Greci che amavano il teatro di Atene – quanto temevano l'imperialismo di Atene –, le copie scritte dei drammi erano senz'altro merce pregiata: le fonti ci parlano di repliche teatrali nei borghi dell'Attica per gli ultimi anni del quinto secolo,[16] ma pare che compagnie d'attori in *tournée* fuori dall'Attica siano un fenomeno più tardo. Che il libro ormai circolasse, è deducibile anche dall'importanza che via via assumeva la prosa. Certo, noi sappiamo che Erodoto, ad Atene, leggeva le sue pagine davanti a una platea in ascolto: ma la mole stessa delle sue *Storie* esclude che la recitazione fosse il solo strumento d'accesso del grande pubblico a quest'opera. Altri generi di prosa letteraria, come i trattati filosofici di Anassagora, i manuali di retorica redatti dai sofisti, gli scritti di stampo biografico di Ione di Chio e di Stesimbroto,[17] non erano certo appropriati per una divulgazione orale. Gli ultimi decenni di questo secolo videro la nascita di un'opera, la *Guerra del Peloponneso* di Tucidide, che era in modo trasparente concepita per un lettore, non per un uditore: l'addensata sintassi di molti «discorsi» in essa contenuti – è un'intelligenza poderosa che si tende, per dar forma a concetti astratti, per i

quali la lingua greca non possedeva fino a quel momento strutture adeguate – deve aver richiesto (come tuttora richiede) lettura profonda e meditata. Tucidide è cosciente del salto di qualità. La sua opera – afferma – non è un pezzo da festival, in gara davanti a una platea occasionale: è un possesso per ogni tempo: «Tucidide ha già in mente un futuro pubblico di lettori».[18] In un frammento dell'*Eretteo* di Euripide (412 a.C.) scopriamo il nostro primo riferimento a un lettore che, a differenza di quelli ritratti sui vasi, è in solitudine. Il soldato si strugge per la pace, vorrebbe accantonare la sua spada, che i ragni la velino pure con le loro tele, e attaccare al chiodo il suo scudo... «e potessi io svolgere la voce delle tavolette (δέλτων τ' ἀναπτύσσοιμι γῆρυν), la voce cui gli uomini assennati prestano la lingua» (369 *TGF*). È chiaro, il pensiero è quello di una lettura ad alta voce, ma senza uditori.

Un altro lettore solitario appare nelle *Rane* di Aristofane (52-3): Dioniso, il dio, racconta a Eracle che, in navigazione con la flotta da guerra ateniese, s'era letto fra sé e sé l'*Andromeda* di Euripide (il dramma era andato in scena otto anni prima). È questo l'unico puntuale accenno a un testo di tragedia in forma di libro. Ma si deve aggiungere che il testo di una delle commedie di Aristofane, le *Nuvole*, è una stesura rielaborata, che non andò mai in scena: e ha l'aria d'essere stata concepita per un pubblico di lettori.[19] In ogni caso, l'esistenza di libri con i testi tragici è desumibile dalle espressioni d'incoraggiamento che, in un episodio successivo delle *Rane*, il Coro rivolge a Eschilo e a Euripide, quando i due drammaturghi s'accingono al duello critico, a colpi di citazione di versi e parti delle opere proprie. «Se voi due siete sulle spine per questo – che una certa ignoranza circoli in platea, e nessuno capisca le sottigliezze che dite – non dovete farvene un cruccio. Non è più il caso, oggi! Sono veterani, questi: ciascuno ha il suo bravo libro, e sa capire le finezze» (1109 sgg.).

Fa discutere molto quell'accenno aristofanesco al «libro»: qualunque sia il suo senso,[20] la scena successiva pare presupporre una conoscenza della tragedia basata sulla lettura, ed è un'indubbia dimostrazione di tale famigliarità con i testi per l'autore, Aristofane. Egli cita a piene mani, rifà il verso al teatro di Eschilo e di Euripide: siamo fortemente tentati di credere che il comico possedesse una collezione di testi. Da una fonte tarda (Ateneo 3a) proviene la notizia che Euripide disponeva di una raccolta di libri. S'è dubitato di questa informazione, ma due passi delle *Rane* la confermano. Il personaggio Euripide si vanta della sua ricetta per ringiovanire la tragedia, una ricetta che include una spruzzatina di «succo di libro» (943); e più avanti, quando i due rivali pesano i propri versi, verso contro verso, su una bilancia, il personaggio Eschilo con tono di scherno getta la sfida: due soli versi della sua poesia e, sull'altro piatto, il peso di Euripide, di tutta la sua famiglia e «pure, per giunta, dei libri suoi» (1409). Senofonte ci riferisce di come Socrate si metta alla ricerca di un giovane, di nome Eutidemo, che aveva «collezionato numerosi scritti di poeti e dei sofisti in auge» e che proclamava che avrebbe perseverato nel raccogliere libri finché ne avesse «quanti più possibile» (*Memorabili* 4.2.1). Da qui l'idea che verso la fine del quinto secolo dovesse esistere una produzione libraria di una certa consistenza ad Atene, e un mercato dei libri; e a riprova, ecco la prima notizia, relativa a questo periodo, di un punto della città «dove si vendono libri» (Eupoli fr. 304 K): si tratta del mercato, fra le bancarelle dell'aglio, dell'incenso e dei profumi. La parola «libraio» (βιβλιοπώλης) spunta nei testi dei poeti comici che scrivono verso la fine del secolo (Aristomene fr. 9 K; Teopompo fr. 77 K; Nicofone fr. 19.4 K).

Socrate aveva sentito un tale, una volta, leggere da un libro scritto da Anassagora (*Fedone* 97b) e s'infervorò tanto a quel che udiva, che «prese quei libri con pas-

sione, con febbre, e li leggeva a tutta velocità» – con l'unico risultato di restarne deluso. Anni dopo, quando durante il suo processo fu imputato d'empietà, e d'insegnare proprio la dottrina che aveva trovato così deludente, Socrate replicò all'accusatore:

Pensi di processare Anassagora?... Tanto li sottovaluti, i signori della giuria, li credi così incolti da non sapere che i volumi di Anassagora di Clazomene sono pieni zeppi di queste teorie? E i ragazzi verrebbero da me per imparare questa roba, roba che possono comprarsi al prezzo di una dracma – ed è già molto – in certe date, là nell'orchestra, per poi coprire Socrate di risate, se s'inventa che sono idee sue proprie? (*Apologia* 26d-e)

Facciamo pure la giusta tara all'ironia socratica, alla lusinga retorica per la cultura letteraria dei giudici: ma dai termini usati (ἀπείρους γραμμάτων) traspare la facilità con cui ci si procurava i libri, e la famigliarità con cui si trattava la pagina scritta: pagina anche d'ardua filosofia, come quella anassagorea. Si riteneva un tempo che il prezzo di una copia di Anassagora occasionalmente ripescata nell'«orchestra» (un punto della piazza del mercato, non del teatro) fosse assurdamente basso: ma un'iscrizione contemporanea ci indica in due dracme e quattro oboli (oltre il doppio del prezzo del libro) il prezzo di due *chartai* di papiro, e in passato s'interpretava *chartes* come foglio singolo. Un autorevole studio sulla storia del papiro nell'antichità ha però chiarito che *chartai* significava «rotoli», non «fogli». Ora, se quella famosa copia di Anassagora era un libro non troppo grosso, o di seconda mano, ecco che «non sussiste più contraddizione fra prezzo del libro e prezzo del materiale scrittorio».[21]

Ad ogni modo, il commercio librario non era un'esclusiva ateniese. Atene era esportatrice di libri, ed è un fatto, questo, ben comprensibile se si considera che erano le opere letterarie di produzione ateniese – la tragedia, in particolare – a essere richieste dagli appassionati, in tutto il resto del mondo greco. Può valere da conferma anche un'informazione che solo casualmente sfiora i libri. Siamo sulla costa di Salmidesso, pericolosissima per le navi. Laggiù, come ci narra Senofonte, dove le tribù locali dei Traci si davano battaglia sul bottino che fuoriusciva fra le onde dalle chiglie spaccate, i Greci trovarono «letti a profusione, forzieri, un mucchio di rotoli di papiro scritti, e molti altri generi d'oggetti che i mercanti trasportano in casse di legno» (*Anabasi* 7.5.14).

In questo periodo cominciano a farsi più numerose le testimonianze sull'uso scolastico e culturale dei libri. Sul reale funzionamento della scuola elementare le nostre informazioni sono pressoché nulle. Il poco disponibile lascia trasparire che i ragazzi (sembra che non esistessero scuole femminili) erano istruiti in ginnastica da un *paidotribes*; in musica, cioè a eseguire pezzi cantati con accompagnamento di cetra, da un *kitharistes*; a leggere e a scrivere da un *grammatistes*. Costui, secondo Platone (*Protagora* 325e), «poneva davanti a loro sui banchi i carmi di maestri della poesia, da leggere... e da imparare a memoria». Plutarco ci narra di Alcibiade che chiese a un insegnante di scuola la copia di Omero, e quando scoprì che l'uomo non ne possedeva neppure una, lo schiaffeggiò; e un altro maestro elementare che si vantava di possedere un testo di Omero «emendato di suo pugno» si sentì replicare da Alcibiade che se aveva davvero la competenza per fare un'edizione d'Omero, avrebbe dovuto insegnare non agli scolaretti, ma ai ragazzi di maggiore età (*Vita di Alcibiade* 7). Senofonte ci regala uno schizzo di Socrate, in un'aula di scuola, seduto a spalla a spalla con un fior fiore di ragazzo. Insieme, quei due «davano la caccia a qualcosa che si trovava in quel medesimo rotolo di papiro» (*Simposio* 4.27). Il Liside dell'omonimo dialogo di Platone (dove è raffigurato all'età di circa quattordici anni) riconosce di avere confidenza con «gli scritti dei più grandi filosofi, quelli che hanno trattato a voce, e scritto, sul tema

della natura e dell'universo» (214b οἱ περὶ φύσεώς τε καὶ τοῦ ὅλου διαλεγόμενοι καὶ γράφοντες). Il Socrate di Senofonte discorre delle sue letture in compagnia di ragazzi: «quei tesori preziosi che i sapienti del passato ci hanno lasciato in eredità, scrivendoli sui rotoli di papiro, io li svolgo (ἀνελίττων), li leggo, mentre i miei ragazzi fanno cerchio intorno: e se scopriamo qualcosa di buono, ce ne facciamo un estratto» (ἐκλεγόμεθα, *Memorabili* 1.6.14).

Non sembra che queste scuole fossero istituzioni statali («i figli dei ricchi», se dobbiamo credere al Protagora platonico, «sono i primi a intraprendere gli studi nelle scuole, e gli ultimi a uscirne»), e non esisteva un'istruzione elementare obbligatoria. Eppure, negli ultimi decenni del quinto secolo il saper leggere e scrivere (naturalmente a vari gradi d'abilità) sembra fosse un fenomeno diffuso ad Atene.[22] Due brevi passi di Aristofane lasciano intendere che perfino i cittadini più disagiati, anche se non potevano certo studiare musica e poesia sotto un *kitharistes*, a leggere e a scrivere in un modo o nell'altro imparavano. Aristofane, *Cavalieri* (189 sgg.): si inneggia al salsicciaio, candidato perfetto agli alti uffici politici grazie alla sua nascita plebea, all'ignoranza e impudenza. Ma costui fa notare che non sa nulla «di musica» – «leggere e scrivere, oh, quello sì: non troppo bene, però...». Nelle *Vespe* il cane Labete è alla sbarra, imputato del furto del cacio siciliano. Alla fine il suo difensore ne ammette la responsabilità, ma chiede clemenza: «Perdonalo: vedi, non sa suonare la cetra». «Preferirei» replica il giudice «che fosse pure analfabeta: non poteva, allora, falsificare il rendiconto» (958-60). Si può poi citare una scena del (perduto) *Teseo* di Euripide, imitata da altri due poeti tragici: protagonista è un mandriano analfabeta, che descrive la forma, una per una, delle lettere che compongono il nome dell'eroe; un espediente scenico, per avvolgere in una sottile rete d'adulazione una platea che a leggere e a scrivere arrivava (Eur. fr. 382, Agatone 4, Teodette 6 *TGF*).

A un grado d'educazione superiore – l'insegnamento offerto dai sofisti – i libri, che molto spesso erano opera dei docenti medesimi, giocavano un ruolo decisivo: i grandi nomi dell'insegnamento sofistico, Protagora, Gorgia, Prodico e Ippia, scrissero trattati, in prosa. Un frammento di una perduta commedia di Aristofane afferma che qualcuno è stato rovinato «da un libro o da Prodico...» (fr. 490 K). Di un libro di Prodico, *Ore*, si fa cenno in Platone (*Simposio* 117c), e la famosa allegoria di Eracle al bivio fra Virtù e Vizio, compresa in quello scritto, è riproposta da Socrate (a memoria, o almeno così Socrate pretende) nei *Memorabili* di Senofonte (2.1.21). L'ampio racconto mitico sugli albori dell'umana civiltà posto da Platone sulle labbra del suo Protagora nell'omonimo dialogo si fonda con certezza, almeno in parte, sul celebre libro *Della condizione originaria dell'uomo* (Περὶ τῆς ἐν ἀρχῆι καταστάσεως), opera scritta dal Protagora storico. E il suo libro d'equivoca popolarità *Sugli dèi*, del quale ci resta solo la prima, perentoria frase, veniva letto a voce alta nella casa di Euripide, secondo una certa tradizione; ma da un'altra fonte sappiamo che il testo doveva circolare sotto forma di libro, poiché, dopo che Protagora fu espulso da Atene sotto accusa d'empietà, «i suoi libri furono bruciati in piazza, previa requisizione ai proprietari ad opera del banditore» (Diogene Laerzio 9.52).[23]

Circolavano anche volumi di minor peso culturale. Sia Platone (*Simposio* 177b) sia Isocrate (10.12) citano con disprezzo un trattatello in lode del sale: senza dubbio un pezzo di virtuosismo retorico. Fedro, nel dialogo omonimo di Platone, esibisce copia di uno scritto che si rivela come disincantata arringa di Lisia a difesa di chi amante non è. E sempre nel *Fedro* sentiamo parlare di manuali di retorica (τά γ' ἐν τοῖς βιβλίοις τοῖς περὶ λόγων τέχνης γεγραμμένοις, 266d). Socrate, via via,

enumera quelli di Teodoro di Bisanzio, Eveno di Paro, Gorgia, Tisia, Prodico, Ippia, Polo, Licimnio, Protagora e Trasimaco; qualche pagina dopo (268c), ecco un cenno a trattati di medicina, un genere di libro molto popolare, come apprendiamo anche da Senofonte (*Memorabili* 4.2.10).

Con Platone siamo ormai in pieno quarto secolo, anche se il quadro narrativo di quasi tutti i dialoghi è l'epoca di Socrate, che fu giustiziato nel 399 a.C. Non si cessò di scrivere e di eseguire poesia; ma questo fu un tempo di primato dell'opera in prosa. Prosa tecnica, in buona parte: e in maggioranza concepita per essere diffusa in forma di volume. Consideriamo i dialoghi di Platone: sono l'opera di un raffinato maestro di stile, le cui frecciate contro i libri, espresse con bel vigore da Socrate nel *Fedro* (274d sgg.), fanno a pugni con l'evidente, appassionata accuratezza consacrata da Platone al suo lavoro di scrittore. Dionigi di Alicarnasso (*Sulla disposizione delle parole* 208) rammenta la religione di Platone per la fatica di rifinitura, e il metodo instancabile di «dar la ravviata, far boccoli e treccine» ai suoi dialoghi, per tutta la vita (κτενίζων καὶ βοστρυχίζων καὶ... ἀναπλέκων...). Si racconta che dopo la morte di Platone gli si trovò accanto una tavoletta di cera, con numerose versioni, tutte differenti, della frase che apre la *Repubblica*. Un aneddoto di fantasia? Può darsi, ma ha il suono della verità per chi sa scorgere la linearità austera, ma piena d'incanto, di quella proposizione d'apertura. Già durante la vita di Platone, i suoi dialoghi andavano per il mondo in forma di libro: ce lo rivela il fatto che un discepolo suo, Ermodoro, ne smerciò copie in Sicilia. Questa sua attività produsse un modo di dire: «Ermodoro traffica in trattati» (λόγοισιν Ἑρμόδωρος ἐμπορεύεται), che Cicerone cita in una lettera ad Attico, a proposito della diffusione dei propri scritti (*Lettere ad Attico* 13.21a).[24]

L'Accademia di Platone possedeva sicuramente una

raccolta di libri: il biografo alessandrino Satiro (Diogene Laerzio 3.9) ci informa che Platone incaricò il suo amico e discepolo Dione di acquistare i tre volumi del filosofo pitagorico Filolao al prezzo di cento mine. Da Isocrate apprendiamo il caso di una collezione di testi oracolari che, ricevuti in eredità, furono per il beneficiario un trampolino di lancio verso la carriera d'indovino (*Eginetico* 5). Un frammento di commedia (Alessi 135 K) ci fa curiosare in una strana biblioteca scolastica. Il mitico cantore Lino sta facendo lezione a un improbabile scolaro: Eracle. «Va', scegli dallo scaffale tutti i libri che vuoi: potrai leggerli. Fa' con calma, scorri i titoli. Guarda, c'è Orfeo, Esiodo, i tragici, Cherilo, Omero, c'è anche Epicarmo, roba scritta di tutti i tipi...» Ma Eracle sceglie un libro di cucina, il manuale di un tale Simone. Con la fondazione della scuola di pensiero di Aristotele, il Liceo, incontriamo la prima autentica biblioteca, intesa come istituzione, nel senso moderno del termine: uno strumento per la ricerca. Ed è probabilmente questo il motivo per cui Strabone (13.608) definisce Aristotele «la prima persona di cui sappiamo che fece collezione di libri». Su di lui correva la voce che avesse acquisito la raccolta libraria di un altro filosofo, Speusippo, per la cifra enorme di tre talenti (Diogene Laerzio 4.5). Ci imbattiamo nei chiari segni di una vasta attività di lettura e di frequente consultazione di libri, ad ogni capoverso dei suoi scritti, ad ogni passo del lavoro svolto alla sua scuola. «Noi dovremmo esercitare la scelta anche partendo dai discorsi scritti» dice Aristotele mentre dibatte il confronto delle «proposizioni» (ἐκλέγειν... ἐκ τῶν γεγραμμένων, *Topici* 105b). Ed è evidente che mise in pratica queste premesse. Ne sono prova il suo metodo di citare dagli scrittori precedenti (più di trenta fra filosofi e poeti rammentati nella *Metafisica*) e il flusso di citazioni dalla poesia comica, tragica ed epica, dagli oratori e dai trattati retorici, nella *Retorica*. Gli scritti aristotelici sono i

primi ad elargirci osservazioni critiche puntate con specifica esattezza sul testo, ormai visto nella sua forma di pagina scritta, non più sentito come legato all'oralità. Aristotele inquadra Eraclito come scrittore «arduo da sottoporre a interpunzione» (διαστίξαι, *Retorica* 1407b), e non mancano frequenti altri passi in cui le questioni sollevate dalla divisione fra le parole, dalla posizione dell'accento e dall'interpunzione appaiono dibattute in termini di testo scritto, non meno che di testo orale (per esempio: *Elenchi sofistici* 166b, 177b, 178a). Esistono indizi che, a partire dal tardo quarto secolo a.C., le declamazioni pubbliche avrebbero perduto il loro ruolo di predominanti, pressoché unici veicoli della comunicazione letteraria. Un esempio nelle parole di Aristotele (*Poetica* 1462a11 sgg.): «La tragedia può stimolare il suo effetto anche se priva di movimenti scenici, esattamente come l'epica: le virtù del dramma emergono nette anche alla semplice lettura» (e si confronti anche: 1450b18, 1453b6). E Aristotele va oltre: cita tragediografi come Cheremone e poeti di ditirambi come Licimnio che componevano con la mente rivolta ai lettori (ἀναγνωστικοί), mentre i loro libri «circolano ampiamente» (βαστάζονται). Naturalmente le attività di ricerca di Aristotele e dei suoi collaboratori, la raccolta di 158 costituzioni di città e di tribù, nonché degli archivi teatrali relativi alla tragedia attica, insieme ai registri dei vincitori ad Olimpia e nelle gare Pitiche, sono le concrete prove dell'esistenza di ciò che uno storico moderno del sapere nell'antichità ha definito «i prodigiosi tesori delle collezioni aristoteliche».[25]

Aristotele e gli uomini della sua scuola già mantenevano un rapporto di lettura spedita, mentale e individuale con buona parte degli scritti su cui si fondavano poi le loro elaborazioni e ricerche? È possibile, anzi probabile. Ma non va dimenticato che un'opera dotata della benché minima ambizione letteraria era stesa sulla pagina per essere letta ad alta voce. Questo è un dato certo, indiscutibile per quel genere di autori cui Aristotele attribuisce l'uso di «scrivere con la mente rivolta ai lettori»: il contesto di queste parole chiarisce che la differenza fra «lettura» ed «esecuzione» stava puramente nell'assenza di spettacolo, movimenti scenici, gesti teatrali. In ogni caso, i poemi potevano ancora essere oggetto di esecuzione orale. Perfino Isocrate, che non pronunciava mai personalmente i suoi discorsi perché, confessava, gli facevano difetto le due doti che più profondamente influenzavano il pubblico dell'assemblea ateniese, voce poderosa e franca faccia tosta, perfino questo maestro della frase retorica scriveva per l'orecchio, non per l'occhio di un lettore. Fu il principe della gradevolezza sonora: l'eufonia (evitare lo iato – o incontro di vocali – è uno dei suoi ritrovati di stile). E non s'arrestò a questo accorgimento: inserì nelle orazioni dei passi che hanno tutta l'aria di istruzioni «di regia» dirette ai lettori incaricati di declamarle (ad esempio, *Antidosis* 12).

Che si scrivessero e si facessero circolare libri alla fine del quarto secolo è pacifico: ma come, e da chi fossero materialmente prodotti i volumi è per noi un mistero. Non un aspetto dell'attività che definiremmo oggi «editoriale» è registrato nelle nostre fonti. Isocrate, continuatore delle tradizioni sofistiche nel campo dell'insegnamento retorico, preferiva porre in circolazione copie scritte dei propri discorsi, piuttosto che declamarli di persona: senza contare che alcune sue orazioni sono troppo ampie per una recitazione davanti a un pubblico che non fosse coatto. Ma di un «editore» Isocrate non parla mai. Il tono delle parole fa pensare a una distribuzione, fatta di persona, di copie fornite a richiesta (διαδοτέος τοῖς βουλομένοις λαμβάνειν, *Panatenaico* 233); è un metodo che è stato paragonato alla diffusione di dispense, di articoli o lezioni, fatta da un odierno professore universitario.[26] Questo non impediva ai suoi discorsi di circolare in gran numero di copie: perfino discorsi che Isocrate stesso avrebbe voluto ripudiare,

quali le orazioni forensi risalenti agli albori della sua carriera. Quando il figlio di Isocrate tentò di sostenere che suo padre non aveva mai composto discorsi di quel genere, Aristotele ribatté che «pacchi di orazioni isocratee da aula di tribunale fanno il giro dei mercati sulle bancarelle dei librai» (δέσμας πάνυ πολλὰς δικανικῶν λόγων Ἰσοκρατείων περιφέρεσθαι... ὑπὸ τῶν βιβλιοπωλῶν: Dionigi di Alicarnasso, *Isocrate* 18).

Una volta che l'autore aveva dato via libera alle copie dell'opera, non aveva potere di controllo su di esse. L'uso, cui fanno riferimento il Socrate di Senofonte e lo stesso Aristotele,[27] di compilare «estratti» (ἐκλέγειν) significava certamente che l'opera poteva apparire incastonata in contesto estraneo, in forma abbreviata o estesa. A un processo del genere si può ricondurre l'atto di nascita di una raccolta giunta fino a noi sotto il nome di Teognide: ebbene, frammisti a brani di probabile paternità teognidea (il poeta megarese del sesto secolo a.C. dedica a un ragazzo, Cyrno, i suoi ammonimenti) appaiono versi che altrove sono ascritti a poeti vari (Solone, Tirteo), canzoni conviviali, brevi inni agli dèi, brani sentenziosi di politica e di etica, non pochi dei quali perfino in reciproca contraddizione. Gravi erano gli attentati alla genuinità dei testi teatrali: sono ben note le libertà che le compagnie di attori si prendono con i copioni originali, anche ai tempi nostri. Nel quarto secolo i teatranti che riprendevano i pezzi classici li devastavano al punto che, nel 330, il governante ateniese Licurgo introdusse una legge per frenarne gli eccessi: solo ad Atene, ma per il puro fatto che non aveva il potere di estendere la legge al resto della Grecia. Una copia con i lavori dei tre maestri della tragedia doveva essere depositata nei pubblici archivi: il segretario civico aveva l'incombenza di leggerne il testo agli attori. Le deviazioni dall'originale erano proibite (Plutarco, *Vite dei dieci oratori*, *Licurgo* 841 sg.). Con ogni probabilità questa copia ufficiale fu quella che Tolemeo

Evergete I prese a prestito (e si guardò bene dal restituire) per la biblioteca di Alessandria (cfr. p. 54 sg.). Quel sacro testo aveva una destinazione precisa: far da correttore e censore per gli approssimativi copioni degli attori. Sarà stato, quindi, specchio fedele delle copie che, in forma di libro, circolavano sul mercato.

Che un tale circuito librario esistesse, non è dubbio. Le fonti, in proposito, sono eloquenti. Buio completo, però, sui meccanismi e i fattori economici di tale processo. L'informazione non abbonda neppure sull'aspetto esteriore dell'oggetto «libro». L'impaginazione del testo sul foglio di papiro, così come appare dalla pittura sui vasi, è convenzionale, largamente modellata dalle esigenze dell'artista. Questa ceramica dipinta – tutta appartenente al quinto secolo a.C. – è però realistica e attendibile almeno in due tratti figurativi: l'uso di lettere maiuscole separate; l'assenza di stacchi fra le parole, di segni d'accento o d'interpunzione. Tali sono i modelli di grafia delle iscrizioni su pietra risalenti a quello stesso periodo. Identico stile di scrittura anche nell'unico frammento di libro antico che sia stato rinvenuto sul suolo greco, il papiro carbonizzato di Derveni, nonché negli spezzoni dei *Persiani* di Timoteo, l'unico papiro di contenuto letterario restituito dall'Egitto di età anteriore alla fondazione di Alessandria (331 a.C.). Sono testi ben leggibili, vergati a tratti ben marcati, usciti dalla punta dura della cannicciola tipica usata dai Greci per scrivere (in Egitto si adoperavano cannucce dalla punta morbida per i caratteri geroglifici, una grafia che assomigliava più alla pittura che alla scrittura); e in quelle due reliquie papiracee le lettere conservano come un'aria di monumentalità che le fa sorelle dei caratteri intagliati nel marmo delle iscrizioni antiche. I versi lirici del dramma di Timoteo appaiono scritti come fossero prosa, senza riguardo per le unità metriche, in colonne molto più larghe di quelle che troviamo in pagine più recenti; per contro, le colonne del papiro di

Derveni, un testo in prosa, sono più regolari. Il papiro di Derveni è la metà superiore di un rotolo che andò in cenere quando fu posto su un rogo funerario. Contiene un commento, in prosa, a un poema religioso orfico, un genere di libro ricordato da Platone (*Repubblica* 364e) e da Euripide (*Ippolito* 954). La grafia è minuta, nitida, ben leggibile: vi si vede il «tocco del calligrafo di professione». Assegnare una data a questa mano di scrivano è un azzardo: non abbiamo riscontri per quel manoscritto che è pezzo unico. Possiamo fare assegnamento sull'archeologia: la datazione degli oggetti rinvenuti nelle tombe circostanti suggerisce un'epoca vicina al tardo quarto secolo.[28]

Questi due rari esemplari rappresentano tutta la nostra documentazione sull'aspetto dei libri che affluirono via mare ad Alessandria per costituire la biblioteca e divenire oggetti di classificazione, edizione e rigoroso studio da parte dei maestri di filologia che sarebbero venuti nel terzo secolo a.C. Sulla fabbricazione e la rete di vendita dei libri abbiamo nozioni vaghissime: sappiamo solo che la disponibilità di libri esisteva, ed era anche consistente. Un vero fiume di libri, si direbbe, se nel terzo secolo d.C. Ateneo di Naucrati poteva porre sulle loquaci labbra di uno dei suoi sapienti a banchetto il vanto (dall'acuto sapore autobiografico) d'aver letto e sottoposto a scelta antologica «più di ottocento testi della cosiddetta Commedia di Mezzo», vale a dire lavori teatrali prodotti ad Atene fra la fine della guerra del Peloponneso (anno 404) e la battaglia di Cheronea (338).

2. IL PERIODO ELLENISTICO E IL PERIODO IMPERIALE

Le testimonianze

Per l'antichità più tarda esiste una messe di testimonianze dirette. Fra la foltissima schiera di papiri tornati

alla luce negli scavi dell'ultimo secolo, spiccano testi greci di ogni genere, trascritti, copiati senza interruzione di tempo a partire dal terzo secolo a.C. Oggi gli studiosi sanno riferire con maggior finezza di dettagli quale fosse l'aspetto degli antichi volumi, quale la tecnica della fabbricazione, e sono in grado di descrivere l'evoluzione degli stili grafici dei copisti nel corso dei secoli. Prezioso, per quest'ultimo aspetto, l'aiuto dei numerosi documenti ufficiali datati frammisti ai ritrovamenti. I papiri, inoltre, sono una miniera di rivelazioni sui livelli intellettuali e i gusti dei lettori antichi: ma in questa sfera le testimonianze appaiono più sfumate, e la cautela è d'obbligo.

C'è però un lato spinoso della questione: le testimonianze provengono – con maggioranza schiacciante – da un settore unico del mondo di lingua greca, l'Egitto. Qui le condizioni climatiche hanno fatto da perfetto forziere per la protezione dei volumi papiracei. In atmosfera umida il papiro si decompone. Sepolto in sabbia asciutta, resisterà per secoli, in eccellente stato di conservazione. Talvolta si sono scoperti rotoli interi in grotte, o fra ruderi di case, stipati in contenitori adibiti a custodie. Ma il gruppo più sostanzioso di testi frammentari è stato restituito da depositi di rifiuti, da cimiteri esplorati. Nei mucchi d'immondizie i papiri sono pura carta straccia. Nelle necropoli, riaffiorano in forma di imballaggio indurito, di quella specie di cartapesta usata in Egitto come involucro per le mummie. Fuori dai confini egiziani, e da terre limitrofe come il deserto attorno al Mar Morto, la sopravvivenza dei papiri restò sospesa a coincidenze storiche molto più fortuite. In seguito all'eruzione del Vesuvio dell'anno 79 d.C. una biblioteca di testi filosofici fu sommersa dalla cenere vulcanica a Ercolano, e conservata allo stato combusto. Fu un caso di ritrovamento molto più consistente del rotolo semicarbonizzato scoperto a Derveni in Macedonia (si veda alle pp. 27-8). Entrambe sono eccezio-

ni trascurabili, nello schema usuale del recupero: l'Egitto resta l'unico paese per il quale godiamo di documentazione massiccia. Ed ecco aprirsi un problema di metodo, una domanda obbligata: fino a che grado l'Egitto si può considerare tipico ed esemplare?

Per certe angolature l'Egitto era stretto parente di altre aree invase da Alessandro e governate dai suoi Diadochi come colonie: la lingua del potere, del commercio e della cultura nell'era tolemaica e perfino durante l'Impero restò il greco. Immigrati greci formavano una cospicua frazione del popolo. Ma il modello politico dei Tolemei presentava accentramento e assetto burocratico più accentuati rispetto agli altri regni ellenistici, mentre minore era in quel paese il numero delle città greche, autentici poli della cultura e dell'intellettualità elleniche. D'altro canto, l'Egitto si ornava della sovranità culturale di Alessandria, perla suprema di tutti gli antichi centri di letteratura, d'arte e di scienze. È probabile che anche il livello di diffusione del saper leggere e scrivere costituisse in Egitto un altro carattere anomalo. Esisteva un vasto strato di modesti subordinati in grado di leggere e redigere, se non altro, documenti impiegatizi, formulari: ne sono testi frequenti gli stessi papiri. Da secoli l'Egitto era terra di scrivani, e il macchinario amministrativo tolemaico acuì il fabbisogno di registrazioni scritte. Ottime spiegazioni, a giustificare l'evidente allargamento della competenza alfabetica perfino ai villaggi, e la forza di sopravvivenza – se non di fioritura artistica –, in qualità di lingua scritta, del demotico locale, mentre nella maggioranza degli altri paesi s'impose il greco come lingua esclusiva della scrittura.[29]

Luoghi di provenienza di molti papiri sono dimessi villaggi dell'interno e cittadine: il clima intellettuale, laggiù, non era certo quello della colta Alessandria. Abbiamo dunque una mappa delle tendenze e dei gusti dei lettori di provincia in Egitto: ma quanto strette sarebbero le affinità, se i documenti provenissero dal Peloponneso, o da Cipro, o da Antiochia (o, al contrario, di che tipo e grado sarebbero le difformità)? Lo ignoriamo. La valutazione dei papiri deve essere costantemente affiancata da ogni diversa informazione storica disponibile: iscrizioni, raffigurazioni artistiche, testimonianze interne agli scritti degli autori relative al mondo dei libri e della cultura.

Libri e commercio librario

Meno difficoltoso il lavoro per estrarre dai documenti di provenienza egiziana dati sulla materia prima e sulla fabbricazione dei volumi. È assodato che per il maggior arco d'antichità il mondo greco extraegiziano impiegò papiro come materia prima comune per i volumi (si veda a p. 8). L'Egitto era dunque esportatore di papiro. Il formato internazionale era il rotolo: accenni in testi letterari, pitture su vaso, sculture ne sono eloquenti prove. Nessun dubbio anche sui motivi per cui le manifatture di papiro egiziane esportavano il prodotto già confezionato in rotoli: il processo d'incollaggio e di unione dei singoli fogli (κολλήματα) veniva completato nel laboratorio, e il modulo di vendita era il rotolo (χάρτης), non il foglio unico.[30] Perfino per l'ordinaria corrispondenza la regola era d'acquistare un rotolo e di ritagliarne man mano strisce della misura d'un foglio da lettera ogni volta che era necessario.

Verso il secondo secolo d.C. s'avviò un'innovazione decisiva nel processo di fabbrica librario: il trapasso, gravido di conseguenze, dal rotolo al codice (σωμάτιον, la forma del libro moderno). Dalla fine del mondo antico il nuovo modello prese il sopravvento, restando veicolo usuale del testo scritto. Non esisteva un legame essenziale fra materia prima e formato: sebbene (ed è plausibile ipotesi) l'idea del codice fosse scaturita dalla

tavoletta di cera o di legno passando per lo stadio del taccuino di pergamena che, come sappiamo, era stato di normale uso in Roma, intercorse un periodo di parecchi secoli in cui il papiro rimase il materiale di gran lunga più comune per il libro di nuovo modello (si veda la tavola III). Il modello a codice presenta vantaggi pratici che agli occhi di un lettore moderno risultano ovvi ed eminenti: agilità d'impiego e di consultazione nettamente superiore al rotolo lungo, che dopo ogni lettura deve essere riavvolto; possibilità d'essere protetto da una rilegatura; uso più economico della materia prima, giacché le pagine sono scritte su entrambe le facce. Pur con questi elementi positivi, il codice stentò a imporsi come formato usuale. Ci fu l'eccezione di un importante ramo della letteratura non-classica: i testi della cultura cristiana, fin dagli albori, furono scritti con decisa preferenza su codici. C.H. Roberts ha avanzato l'ipotesi che il codice sia stato inizialmente impiegato proprio nei circoli cristiani, per essere poi – ma solo a piccoli passi – accettato dalla cultura pagana come efficace alternativa al rotolo per i propri testi.[31] Ad avvalorare questa ricostruzione sta il fatto che le più antiche opere non appartenenti al mondo cristiano scritte su codici sono testi tecnici come manuali di grammatica o di medicina, per i quali un formato «di second'ordine» poteva essere accettabile. Ma fatalmente il codice guadagnava terreno: essendo inoltre di forma ancor più adatta alla carta e alla pergamena che al papiro divenne, nel medioevo e poi nell'età moderna, il modello di libro per eccellenza.

Ma intanto un altro mutamento notevole si stava registrando nella tarda antichità: cambiava l'atteggiamento del pubblico verso le materie prime più confacenti ai libri. La fabbricazione della pergamena si faceva più raffinata, più tecnica: le doti della pergamena come materiale scrittorio elegante e durevole furono apprezzate pienamente, al più tardi a partire dal quarto secolo

d.C., come testimoniano i grandi codici biblici giunti a noi.[32] In alcune zone, tale apprezzamento fu senza dubbio anteriore. Come è noto, i primi passi dell'industria della pergamena sono avvolti dall'oscurità. Naturalmente è fantastica la versione che fa della pergamena un ritrovato di Eumene di Pergamo, come reazione a un blocco commerciale decretato sul papiro dal «re dell'Egitto»,[33] probabilmente Tolemeo Epifane (205/4-181/0 a.C.). Vincoli con Pergamo sono però adombrati nel termine tardo indicante la pergamena, περγαμηνή (primo uso nell'editto dei prezzi di Diocleziano, 7.38 Lauffer). Questo vocabolo venne a sostituire il più vago διφθέρα («pelle»), che poteva designare sia il cuoio, cioè pelle trattata con tannino, sia la pergamena, vale a dire pelle trattata con allume e gesso. È possibile che proprio a Pergamo si siano perfezionati particolari del processo produttivo, o forse l'impresa della pergamena era in questa sede praticata su scala maggiore che altrove: non dovrebbe sorprendere l'ipotesi che fuori dall'Egitto dei centri di fabbricazione libraria abbiano sentito l'impulso di migliorare un prodotto indipendente dal papiro. Comunque sia, il credito della pergamena aumentava, il materiale entrava nella consuetudine e il papiro doveva man mano cedere terreno ad esso come elemento primo del testo librario, benché nell'uso comune il papiro restasse canonico per i documenti, e fosse ancora lavorato ed esportato fino a tutto il decimo secolo d.C. e oltre.[34] Si riteneva un tempo che il trionfo della pergamena fosse da collegare ad una inadeguatezza del materiale «papiro» rispetto al modello «codice»: oggi quest'idea tramonta, incrinata dalle sempre più numerose scoperte di codici papiracei. Le radici del mutamento devono essere state più profonde e intricate, ma senza dati esatti sulle economie del tempo non c'è speranza di far vera luce su di esse.

Possiamo azzardarci ad affermare (ma con la clausola che questa conclusione s'appoggia in discreta parte su

congetture) che la struttura economica del commercio librario nel mondo greco non subì cambiamenti radicali nel corso dell'antichità. Non vi è dubbio che gli affari librari abbiano goduto di vigorosa crescita dal tardo quinto secolo in avanti; ed è ugualmente sicuro che a partire da tale data gli scrittori potevano lavorare con la ragionevole fiducia che vi sarebbe stato un pubblico di lettori per le loro creazioni. Non pare invece che abbia mai preso corpo il fenomeno dell'editoria come insieme di attività professionali: almeno, non possediamo finora documenti che lascino anche solo trasparire una realtà così complessa. Come potevano dunque circolare le notizie su autori e nuove opere, soprattutto all'esterno delle città d'origine? È facile indovinare come qualunque opera creata per un'occasionale esecuzione – un lavoro drammatico, un poema epico celebrante una gloria nazionale – potesse contare su un'immediata risonanza locale che (in caso di esito favorevole) innescava a sua volta una richiesta di copie dell'opera. Maestri prestigiosi, filosofi o retori, avranno diffuso i propri scritti fra estimatori e discepoli, e lavori di questo tipo erano destinati a un naturale incremento della divulgazione. E gli autori privi di aureola accademica, ai primi gradini della carriera? L'attenzione positiva di un mecenate, la vittoria o un piazzamento d'onore in una gara di poesia fungevano da presumibili spinte per l'accesso alla cerchia dei nomi più popolari.

Pare che nessuno abbia mai pensato all'impiego di un intermediario che si occupasse della promozione commerciale di un'opera, in cambio del diritto esclusivo di riprodurne copie. La ragione principale del fenomeno è bene assodata: una volta che l'opera fosse resa pubblica anche attraverso una sola copia scritta, essa sfuggiva al controllo dell'autore. Non esistevano strumenti pratici o legali per tutelare la proprietà letteraria, o per limitare il numero delle copie riprodotte. Così i vocaboli ἐκδιδόναι e ἔκδοσις, regolarmente usati nel significato di

«far conoscere un libro» al grande pubblico, nulla avevano a che fare con la «pubblicazione» nel senso moderno della parola. Van Groningen ci ha descritto con precisione il valore di questi termini: «Nel loro significato non è inclusa l'attività di un editore o di un libraio, ma dell'autore in persona, che "abbandona" al pubblico la propria opera: e con ciò lascia alla gente facoltà di leggerla, ricopiarla, cederla ad altri. Da questo momento il libro è solo, va allo sbaraglio...».[35] Ne nasceva, per gli autori, un senso d'impotenza e delusione: Diodoro (1.5.2) tenta d'intimare l'altolà a quei «pirati» che fabbricavano libri raffazzonando pagine da svariati autori. Galeno traccia un quadro malinconico della situazione: come maestro, forniva agli allievi appunti per il lavoro privato e questo materiale, stravolto da una massiccia contraffazione, finiva poi nel circuito delle vendite librarie come opera autentica dello scienziato (19.9-10 Kühn).

Il fatto che il libro, come prodotto professionale, fosse un genere di normale consumo dimostra che esisteva la possibilità di trar guadagno dal commercio di volumi; ma chi deteneva la paternità dell'opera, l'autore, non aveva impugnato la penna con l'obiettivo di un tornaconto venale immediato, da bottegaio. Il puntello economico dello scrittore stava nella benevolenza di un mecenate. Altra fonte di reddito, gli onorari percepiti in occasione di pubbliche letture, conferenze o lezioni: tutti canali insostituibili nell'intero arco della tarda antichità per la propagazione dell'opera intellettuale. Dall'altro lato, ecco i copisti, artigiani con una loro professionalità, la cui esistenza era legata alla scrittura manuale dei volumi. Molti saranno stati schiavi. Nel complesso, quel tipo di lavoro non toccò mai il prestigio sociale ad eccezione, forse, della vita di villaggio, in cui lo scrivano poteva essere l'unico membro della comunità che vantasse una qualche dimestichezza con l'alfabeto.[36] Dunque, le migliori occasioni di guadagnar denaro

con la carta scritta restavano ai librai: era loro prerogativa, per esempio, far redigere su commissione parecchie copie di un testo di successo, per una vendita rapida; oppure sfruttare il fiuto commerciale per gonfiare il prezzo di alcuni titoli del catalogo, rari o introvabili in certe località.

I papiri mostrano con chiarezza che gli scrivani di professione seguivano tecniche uniformi per la ricopiatura dei testi. Sappiamo che calcolavano il compenso a blocchi di cento righe di testo: lo rivelano i segni «sticometrici» (misuratori di linee) collocati in margine e, inoltre, la somma totale delle righe registrata alla fine di un volume.[37] La scrittura è, di norma, una grafia manuale «da libro», senza abbreviazioni. C'è anche qualche prova documentaria che a grafie di qualità speciale corrispondevano tariffe maggiorate.[38] In genere, l'accuratezza testuale di queste copie fabbricate in serie non era elevata: Strabone, uno scrittore attivo a Roma nel primo secolo a.C., lamenta che in questa città, come ad Alessandria, del resto, i copisti di mestiere siano trasandati (13.1.54): e i nostri papiri tendono a dargli ragione. Qualche copia più accurata ancor oggi esiste, con contrassegni indicanti che questi volumi hanno subìto un riscontro con altri testi: ma si tratta di eccezioni, e l'ipotesi più plausibile è che siano stati allestiti per qualche studioso, non per il lettore comune.[39] Per il circuito commerciale più ampio aveva forse maggior peso la qualità della confezione e del materiale, insieme alla facilità di lettura. Chi leggeva questi antichi libri doveva essere avvezzo ai grossolani errori di trascrizione, così come il moderno lettore non si scandalizza di fronte ai refusi della stampa quotidiana. (Colpisce, piuttosto, che in tutta l'antichità greca i lettori abbiano accettato pacificamente dei testi che non prevedono stacchi fra parola e parola e ignorano, per lo più, l'interpunzione.) In qualche laboratorio di copisti sarà stata in uso la dettatura, come sistema di riproduzione veloce nel caso

in cui il testo fosse disponibile in esemplare unico.[40] Ma la regola più frequente era l'approntamento di una copia alla volta, man mano che arrivavano gli ordini degli acquirenti. Sarà dunque corretto pensare che le aziende di copisteria fossero per lo più su scala famigliare, come la maggior parte delle imprese artigiane nell'antichità.

Sui rapporti commerciali fra scrivani e librai disponiamo di scarse informazioni. È evidente che alcuni copisti lavoravano alle dirette dipendenze degli autori, come membri del loro gruppo;[41] molti avranno trovato impiego presso le principali biblioteche; altri, infine, ricopiavano testi, un tanto al pezzo, per singoli compratori, senza l'intermediazione del libraio. Esistevano però certe funzioni che solo dei venditori professionisti potevano espletare: pare che usassero viaggiare nelle zone in cui il libro era una rarità, proponendo volumi che non sarebbero mai stati disponibili sul posto;[42] inoltre, aprivano negozi stabili nei grandi centri di cultura dove potevano contare su una clientela abituata alla lettura; dove sorgevano biblioteche rinomate era facile che si inducesse una notevole richiesta di libri. Troppo lacunose le nostre fonti per determinare quanto vasta e fitta fosse la rete di negozi librari fuori dalle aree colte. Spesso le richieste derivanti da bisogni continuativi e regolari – testi scolastici, ad esempio – erano soddisfatte da commesse affidate senza intermediari ai copisti stessi: non c'è quindi motivo di ritenere che l'esistenza di una scuola, perfino di un ginnasio, fosse di per sé indizio di una libreria annessa. Senza contare che molti manuali scolastici saranno di certo passati in eredità da una generazione all'altra di studenti (esattamente come oggi): più scarseggiavano librerie, più s'allargava lo spazio per un mercato sommerso dell'usato.

Esisteva anche – ne siamo certi – un mercato particolare dei volumi di lusso, da ostentare sulle scaffalature, più che da leggere. Luciano (*Contro l'ignorante* 7) fa

la caricatura del collezionista di libri incolto che guarda soprattutto alla «veste»: la copertina in cartapecora cremisi, il pomolo dorato. (Era il pomolo sporgente, *omphalos*, della bacchetta cilindrica, fatta d'osso o di legno, a cui s'incollava, per avvolgerlo, il rotolo di papiro, nelle «edizioni» più pregiate e costose.) Pare che anche l'antichità abbia avuto la sua quota di «esperti», di falsari in grado di fabbricare copie fasulle. Dione Crisostomo ci descrive un procedimento (lasciare i papiri per un certo tempo sotto uno strato di grano) che conferiva ai rotoli nuovi di fabbrica un aspetto di veneranda vetustà (21.12); Luciano, ancora, ricorda il prestigio delle cosiddette copie autografe, deridendo però la pretesa del sedicente collezionista che «Demostene avesse ricopiato Tucidide otto volte e anche di più» (*Contro l'ignorante* 4). In un altro punto, il polemista taccia un avversario di contraffazione, ai danni del manuale sulla retorica di Tisia, per cui poi richiedeva un prezzo esorbitante (*Pseudologista* 30). Ovviamente non mancavano neppure collezionisti seri e preparati. Conosciamo anche il nome di parecchi autori che composero guide per la collezione dei volumi, con norme sul come ordinarli, ad uso sia dei bibliofili, sia dei bibliotecari.[43] Alcuni volumi antichi recavano illustrazioni, benché i nostri papiri siano, al riguardo, avari di testimonianze dirette. Lavori di tipo particolare richiedevano espressamente l'illustrazione: trattati tecnici di botanica, medicina, matematica che ricevevano utili chiarimenti da tavole e diagrammi; c'era poi la letteratura di carattere popolare come l'epica, il romanzo, il dramma, che offrivano agli illustratori i soggetti per numerose scene d'azione.[44] È probabile che un apparato illustrativo, per quanto modesto, incidesse sul prezzo. Decorazioni simili alle fastose miniature dei codici medievali avranno certamente elevato il libro alla classe dei beni di lusso.

Sui prezzi di copertina possediamo solo poche informazioni dettagliate in più di quelle relative alla catena di distribuzione delle librerie. Prezzi elevatissimi per volumi rari: Luciano ci rammenta lo pseudo-Tisia valutato 750 dracme. Ma non possiamo considerarli indicativi per l'entità dei prezzi correnti, per volumi comuni. La documentazione è troppo dispersa per fornire anche poco più di un'impressione sfuocata. Esistono registrazioni dei prezzi per i rotoli papiracei, per lo più d'origine egiziana: la media dei prezzi sembra oscillare dalle due alle quattro dracme. Secondo i calcoli di N. Lewis[45] è la somma equivalente al salario di alcune giornate di lavoro (da una a cinque/sei) al più basso gradino della scala retributiva, quello del manovale generico. Ma intanto il tenore di vita medio progrediva di buon passo, e i ceti benestanti – anche se a un livello socialmente modesto – avranno avuto i mezzi per vedere nel rotolo di papiro un bene accessibile, non un dispendioso oggetto voluttuario. Secondo le tariffe dei copisti in vigore nell'Egitto del secondo secolo d.C., un volumetto di dimensioni contenute non sarà costato, incluso il prezzo del materiale, più di cinque o sei dracme. Ma vi sarà stata un'uniformità di prezzi, al di fuori del mercato egiziano? Lo ignoriamo. Sappiamo invece che gli utenti dei volumi papiracei potevano trovarsi a dover fare economia: ce lo rivela la circostanza che talvolta i rotoli appaiono riutilizzati, e un secondo testo è ospitato sul verso. Molto spesso erano scritti estranei alla sfera letteraria: per lo più conti e somme. Non mancano le eccezioni clamorose: la *Costituzione degli Ateniesi* di Aristotele e l'*Ipsipile* di Euripide devono la loro sopravvivenza al fatto di essere testi opistògrafi, vergati su fogli di recupero.

La diffusione della cultura greca

Circolazione libraria, istruzione, insegnamento nella scuola, gusto letterario: sono elementi correlati, e non è

lecito trattarne senza inserire nel quadro la poderosa diffusione della cultura greca stimolata dalle conquiste di Alessandro Magno. Nello scorrere della letteratura ellenica, il contraccolpo positivo di quell'evento storico fu senza dubbio paragonabile alla forza d'urto dei poemi omerici. Creando una collana di nuove città nei territori dell'Oriente, la politica urbanistica di Alessandro, perpetuata dai Diadochi, comportò il saldo dominio del greco – nella varietà del dialetto attico chiamata *koine* (ἡ κοινὴ διάλεκτος) – come lingua del potere e della cultura estesa ben oltre le sue originali frontiere. Si produsse il seguente effetto: molti personaggi di estrazione non ellenica entrarono con pieno diritto di cittadinanza nella letteratura greca, arricchendola con contributi diretti. Zenone di Cizio era probabilmente di origine fenicia; Luciano di Samosata era di lingua madre aramaica. La fondazione urbana più importante di Alessandro fu Alessandria d'Egitto: i Tolemei seppero conferirle il ruolo di polo intellettuale, in grado di contrapporsi ad Atene, anzi di eclissarne lo splendore in tutti i rami del sapere, eccettuata la filosofia. Il salvataggio di una grande parte del patrimonio letterario greco, trasmesso come un'eredità ai posteri, fu merito di letterati operanti ad Alessandria nel terzo secolo a.C. Questi uomini gettarono le basi della tradizione scolastica ad indirizzo classico, e attraverso la loro produzione letteraria, anche originale, fornirono agli autori di Roma alcuni fondamentali modelli. Ci fu un altro rilevante effetto di questa ellenizzazione, nella scala ampia del tempo: la saldatura fra scuola antica e scuola bizantina. E poiché la cultura cristiana delle origini scelse il greco come veicolo dei propri messaggi di fede ed evangelizzazione, si creò una premessa possente perché la struttura basilare dell'antico sistema educativo e scolastico restasse inalterata nel mondo bizantino: la conseguenza fu una fame – ovviamente entro certi limiti – di testi della classicità pagana.

a) La domanda di libri. È assodato che il processo d'estensione della cultura ellenica dipese in larga misura dalla comoda disponibilità di libri. Del mondo greco nei periodi ellenistico e romano c'è un lato che non finisce di stupire: l'omogeneità culturale, a dispetto della sua enorme varietà geografica. Scrittori dispersi in ogni angolo di questo vasto mondo condividevano le stesse tendenze letterarie e possedevano un serbatoio comune di fonti a cui attingere. Inoltre si potrebbe compilare una lunga lista d'intellettuali di spicco, provenienti da cittadine oscure: Alessandro di Cozieo, Metrofane di Eucarpia, Eraclito di Rodiapoli, Strabone di Amasea, Erodoro di Susa Greca (Seleucia sull'Euleo).[46] Sono netti indizi di un sistema scolastico uniforme, e di uno scaffale di testi letterari – perlomeno di «classici» – comune.

Abbiamo un bel gruppo di documenti, a partire dal periodo ellenistico in avanti, sulla fondazione di biblioteche. La tipologia dei personaggi che appaiono nei testi come proprietari e responsabili di biblioteche lascia intendere che di volumi non c'era davvero penuria. Consideriamo pure eccezioni la raccolta libraria su vasta scala finanziata dai primi Tolemei ad Alessandria (in questo caso non è esagerato parlare di molte migliaia di volumi),[47] o la rivale istituzione in Pergamo. Esistono però documenti epigrafici su organismi librari più modesti che possono essere valutati come più tipici. Un'iscrizione del secondo secolo a.C. proveniente da Cos registra il lascito di una biblioteca a opera di parecchi benefattori, fra i quali c'è chi versa somme di duecento dracme, chi offre cento volumi, altri ancora che contribuiscono sia con libri sia con denaro.[48] Va precisato che il termine «libro» (βίβλος, βιβλίον) può risultare fuorviante, poiché nella maggior parte dei casi significa «rotolo», più che opera letteraria completa, e noi sappiamo che un testo ampio poteva occupare un numero consistente di «volumi», ma anche con questa dovu-

ta precisazione che ridimensiona il totale numerico dei libri, non c'è giustificazione per ritenere che i libri fossero una rarità difficilmente accostabile. Naturalmente la più forte concentrazione di libri si trovava nei centri culturali maggiori (esattamente come oggi): ad Atene, per esempio, la biblioteca del ginnasio fondato da Tolemeo Filadelfo aveva ufficialmente diritto d'acquisire cento libri (o volumi) da ciascuna annata di efebi uscenti. Si trattava di un caso che non poteva aver riscontro in città meno illustri.[49] Ad ogni modo, le biblioteche esistevano anche in altri centri, e questo denota che la richiesta di libri era ampiamente diffusa: le testimonianze ricavabili dai papiri confermano l'ipotesi. Pur ammettendo che l'Egitto non fosse rappresentativo dell'universo greco nella sua totalità, il nudo fatto che una messe di testi scritti sia tornata alla luce in località egiziane assolutamente insignificanti è spia d'una allargata disponibilità di strumenti di lettura in altre zone con qualche pretesa d'accedere all'orbita della cultura greca.

Questa cultura (*paideia*) era senza dubbio altamente stimata, da chi era di sangue greco, come dagli altri, nella sua qualità di veicolo indispensabile all'elevazione sociale, al prestigio e al peso politico. Agli uomini di lettere, agli intellettuali si accordava, in genere, uno status privilegiato: ne può essere prova il fatto che questa categoria d'uomini nel periodo ellenistico s'accrebbe costantemente. Al livello sociale s'accompagnava la possibilità di entrare nella cerchia di un mecenate, spesso di rango reale, come consulenti e consiglieri; o, con impegno più diretto, nel ruolo di ambasciatore. I successori di Alessandro ebbero in comune l'idea che acquisire l'appoggio degli intellettuali potesse dare buon frutto. Fu una scelta imitata poi dagli imperatori romani, e il fenomeno toccò l'apice nel secondo secolo d.C., la «superba età barocca»[50] in cui gli esponenti della neosofistica raggiunsero posizioni d'eccellenza. Sarebbe

erronea, per contro, l'illazione che la cultura avesse vera forza di penetrazione nell'ambiente, nel senso d'essere diffusa in profondità oltre le cinte urbane o, perfino all'interno dei centri cittadini, estesa a ogni livello della scala sociale. Nella «Grecia antica» probabilmente vi era un grado medio di cultura superiore a quello dei nuovi insediamenti: da alcune località affiorano documenti relativi a un'istruzione elementare elargita a spese di un benefattore del posto.[51] Le nuove città, invece, s'impegnavano nella sfera dell'educazione superiore, sostenuta garantendo gli stipendi a professori di grammatica e di retorica; pare che spesso non fossero stanziati fondi civici per l'insegnamento elementare, anche se le lezioni potevano essere ospitate dal locale ginnasio cittadino. I ceti più umili, troppo indigenti per aspirare a benefici che non fossero del tutto gratuiti, avevano il loro unico assaggio di *paideia* sulle gradinate del teatro, in occasione di spettacoli finanziati da cittadini eminenti.

Il ginnasio e il teatro: i luoghi deputati della coscienza greca. In essi gli abitanti delle nuove città sentivano d'essere Greci, per nascita o per adozione. Erano i poli d'attrazione più strettamente legati agli ideali e allo stile di vita ellenici: esercizio fisico; educazione; agonismo in campo atletico, poetico, musicale, teatrale. Nella madrepatria greca il sistema educativo aveva mostrato segni di un'evoluzione verso una più marcata regolarità istituzionale, a partire dai decenni finali del quarto secolo a.C.[52] Grazie infatti a un'iniziativa fiorita ad Atene negli anni intorno al 330, si creò anche per le città di recente fondazione un modello educativo comodo da seguire, sebbene limitato all'ultima fascia di età scolare. Si trattava del nuovo metodo d'addestramento degli efebi che fu attivato, pare, come reazione alla grave disfatta subita da Atene a Cheronea. Nessun dubbio che in origine l'intento fosse militare: migliorare in qualità l'addestramento delle reclute cittadine ad Atene. Ma

ben presto, dalla caserma il progetto investì il più vasto mondo dell'educazione, quello però più esclusivo, socialmente selettivo delle classi alte. Sappiamo di efebi che frequentavano regolari lezioni di filosofia, e di professori che tenevano corsi al ginnasio, e già abbiamo menzionato il contributo corrisposto dagli efebi uscenti alla biblioteca della scuola. Nel far proprio questo sistema educativo le nuove città tendevano a lasciare in ombra l'aspetto militare, ricalcando – ed è comprensibile – i programmi e gli intenti educativi della madrepatria ellenica. La cultura greca suscitava entusiasmi, al punto che i singoli sceglievano per sé nomi ellenici, e le comunità cittadine esploravano l'antica mitologia greca, alla caccia di personaggi eroici cui attribuire, nei limiti della credibilità, la propria fondazione.

Vi era dunque un diffuso desiderio di conservare vitali i lineamenti e i valori della cultura greca. Una significativa testimonianza di questo sentimento è offerta da recenti scoperte ad Aï Khanoum in Afghanistan.[53] Gli archeologi francesi, scavando fra i resti di questa remota città del terzo secolo a.C., si sono imbattuti non solo in un ginnasio, ma anche in una base di colonna sulla quale, in forma di epigrafe, era stata incisa una vasta scelta di massime delfiche (esiste un testo parallelo a questo proveniente da un'altra città greca, Miletopoli, nella zona di Cizico).[54] Quella base si trovava nel santuario consacrato al supposto fondatore della città. L'interesse particolare di questa scoperta sta nell'epigramma votivo. Esso ricorda che il decalogo sapienziale era stato allestito da un tale di nome Clearco, che ne aveva personalmente copiato i testi a Delfi: «Questi sapienti detti d'uomini antichi, parole pronunciate da celebrità, sono esposti nella santa Pito: laggiù Clearco li ha ricopiati con attenzione e li ha qui raccolti, sotto gli occhi di tutti, nel santuario di Cinea». È una chiara prova di quanto i nuovi insediamenti fossero gelosi dei vincoli con i venerandi centri di cultura, perfino a cinquemila o più chilometri di distanza. L. Robert ha individuato quel Clearco: sarebbe l'omonimo filosofo peripatetico, e l'identificazione trae argomento dall'attività itinerante svolta a quell'epoca da filosofi, scienziati, letterati e conferenzieri di ogni genere. Ammesso pure che non potesse fregiarsi di un nome tanto di spicco, una comunità come quella fondata da Cinea in terra di frontiera non era certo incivile al punto da non apprezzare un elegante epigramma, finemente intagliato su una base di marmo: quanto ai pensieri incisi, possiamo dare per scontato che fossero venerati come succo dell'autentica sapienza ellenica.

b) Il sistema scolastico. Sui particolari del sistema scolastico il grosso della documentazione viene dall'Egitto, dove le sabbie hanno custodito e trasmesso un copioso campionario di esercizi di scuola. C'è nel corpo complessivo di questi testi un'uniformità straordinaria, in tutto l'arco che va dai primi dinasti tolemaici all'epoca bizantina ai suoi albori: e a quanto si può asserire sulla base delle testimonianze assai più difformi restituite dalle altre zone grecizzate, questi schemi educativi elementari pare fossero comuni all'intero cosmo ellenico.

Se si prescinde dall'esercizio ginnico e, a un gradino di poco inferiore, dalla musica e dalle scienze matematiche, che fecero sempre parte dell'educazione greca, l'impegno didattico più vivo era posto sulla corretta comprensione e l'esatto uso della lingua. Questo puro elemento illustra l'altissimo prestigio conferito all'abilità d'esprimersi con scioltezza in lingua greca; vale la pena di sottolineare che l'apprendimento delle lingue straniere non suscitò mai un diffuso interesse: perfino il latino, durante il periodo imperiale, rivestì un ruolo molto limitato nel mondo greco. Si attribuiva gran peso alla correttezza della forma. Per una persona con pretese di cultura non era sufficiente dominare la *koine* cor-

rente: altro requisito era la competenza nel leggere la poesia classica, nei suoi diversi dialetti. A partire poi dalla fine del primo secolo a.C. si pose sempre più l'accento sull'imitazione stilistica degli scrittori attici.[55]

Il percorso per acquisire scioltezza d'espressione era certamente impegnativo: siamo autorizzati a pensare anche che fosse minuzioso, collaudato, tanto da garantire esiti splendidi e sicuri. I ragazzi passavano i primi cinque anni di scuola nell'apprendere a leggere e a scrivere, sotto la guida del maestro elementare, il *grammatistes*. Il metodo era il seguente: dapprima l'alfabeto, poi le sillabe, poi le parole intere, per finire con la scansione e la corretta suddivisione in sillabe. Decine di papiri e di frammenti di coccio (*ostraka*) restano ancor oggi a documentare i mille esercizi di copiatura e di scrittura sotto dettato che il metodo comportava.[56] I testi scelti per gli esercizi di copiatura erano lineari, ma ricchi di contenuto morale: pensieri, favole, brevi racconti su figure illustri della storia o del mito. Qualche documento ci parla anche di bambine che partecipavano almeno a questo stadio propedeutico della scuola: ignoriamo però quanto fosse ampia quest'opportunità, e in quale proporzione numerica le ragazze potessero in seguito accedere ai gradi elevati dell'istruzione.[57]

La seconda fascia scolastica comprendeva (grosso modo) ragazzi fra i dodici e i quindici anni: entrava ora in scena, come insegnante, il *grammatikos* («docente di lingua» è una traduzione meno equivoca rispetto a «grammatico»). Lo sforzo si concentrava sul leggere e sul comporre. La materia cardine dei programmi era la poesia, che si studiava con metodi analitici molto sofisticati, fornendo agli studenti un bagaglio di conoscenze mitologiche, geografiche, storiche associate a una buona comprensione delle regole grammaticali e stilistiche. Pare che il lavoro sugli autori prescelti dovesse essere d'ispirazione angusta, con forte tecnicismo e una sistematicità tenace: si leggevano ad alta voce, si recitavano i versi; ecco poi la «costruzione» del testo (per i versi in varietà dialettali, lessico e stile potevano staccarsi vistosamente dalla *koine*); seguiva infine lo studio dei particolari eruditi ravvisabili nel testo poetico, in modo che l'allievo potesse localizzare con precisione questo fiume o quella montagna menzionati dall'autore, esporre la genealogia o le gesta di ciascun eroe, crearsi un patrimonio enciclopedico di minuti dettagli e curiosità. Si tratta, del resto, d'un puntiglio comune anche agli scrittori affermati della tarda antichità. Un corso sui rudimenti del comporre integrava quelle lezioni di «storia della letteratura»: a partire dal tempo di Aristarco e dei suoi allievi (si veda a p. 57 sg.) s'insegnava anche la grammatica delle forme (morfologia, non sintassi). Gli esercizi di composizione tendevano a inculcare pulizia formale e scioltezza espressiva. Era invece assente lo stimolo alla libera creatività. C'era una fase propedeutica, con una serie di esercizi chiamati *progymnasmata* (erano il vestibolo di un più elevato campo, territorio però del docente di retorica). Le prove più lineari, quelle di base, sollecitavano lo studente a narrare con parole sue una favola nota, oppure a comporre un breve racconto imperniato su figure della storia o del mito, oppure infine a riprendere la frase di qualche celebre personaggio per svilupparla, nel solco di regole rigidamente formali, in un conciso saggio. Quest'ultimo era l'esercizio detto *chria* (χρεία).

Un addestramento severo nella cultura letteraria, dunque. E solo esso accordava a una persona il diritto di affermare: «Sono un vero Greco!». Era una struttura pedagogica più radicale e potente degli insegnamenti di retorica e filosofia destinati a coronare l'istruzione, anche se questi ultimi erano più complessi e ricchi di elementi tecnici. Se il paragone è lecito, quella fase intermedia aveva la funzione dei «Classici» insegnati nelle scuole pubbliche dell'Inghilterra vittoriana: costruire un comune zoccolo di scelto sapere per le classi colte.

Quanto a ciò che oggi definiremmo «critica di una poesia» (κρίσις ποιημάτων) – esercizio nel quale Dionisio Trace (*Ars grammatica* I) individua il settore più avvincente del lavoro d'un linguista – i nostri documenti, come manuali scolastici e temi svolti, non ci lasciano intravedere che fosse oggetto di particolari cure: ciò non toglie che fondandoci sugli scritti dei maestri di cultura – Strabone, Galeno, Plutarco, Luciano... – possiamo con tranquillità asserire che quel tipo di lavoro, cioè la lettura partecipata e profonda dei poeti, aveva la sua buona influenza. Quella linea didattica, quel modo di presentare gli autori non avrebbe potuto di per sé rivendicare, come frutti dell'intero sistema pedagogico, che nozioni moraleggianti piuttosto ristrette, o un'infarinatura superficiale di notiziole curiose: ma era il materiale stesso di studio (le opere poetiche) capace di esercitare un fascino più stimolante, di imprimere il suo marchio.

I gradi supremi dell'istruzione erano territori esclusivi dei *gymnasia*: qui operavano, istituzionalmente, docenti di retorica (*rhetores*, *sophistai*),[58] ma non di rado erano presenti in organico *grammatikoi* e filosofi (è chiaro che l'insegnamento di «lingua» poteva essere condotto a livello più avanzato con studenti d'età maggiore: non esisteva una rigida linea di demarcazione che contenesse quest'insegnamento al di qua dei quindici anni). Nella maggior parte delle città gli efebi sapevano di poter contare almeno su una panoramica introduttiva della retorica. Va da sé che gli studenti più impegnati vi si sarebbero soffermati per studi d'approfondimento anche dopo il breve periodo dell'istruzione efebica. Docenti locali di retorica non mancavano, e i loro corsi istituzionali potevano essere integrati da lezioni o conferenze tenute da esperti della materia, da dicitori appositamente invitati: pare che una linea netta fosse difficilmente tracciabile, a quel tempo, fra maestri, intellettuali, artisti e virtuosi della parola. L'età aurea delle

grandi firme della retorica fu il secondo secolo d.C., quando essere «sofista» significava imporsi come personalità di grande spicco e influenza, sia politica, sia intellettuale. Personaggi di maggior prestigio in questo campo potevano percepire onorari elevati per le esibizioni in pubblico e l'insegnamento privato. Un chiaro riflesso della loro situazione di privilegio era negli onori, negli incarichi civici che i concittadini offrivano con insistenza a tali figure, senza contare le immunità dagli obblighi con il locale fisco garantite da specifici decreti imperiali.[59] Non può esserci prova più convincente di questa dell'alto pregio attribuito all'eloquenza, e del suo concreto peso nei congegni della vita associata.

Manuali antichi di retorica, con relativi eserciziari, sono giunti a noi. A fianco della documentazione papiracea gettano luce su un sistema didattico complesso e avanzato, concepito per durare a lungo. Il lettore moderno può ricavarne un'impressione d'angustia formalistica: ma stando alle apparenze l'efficacia della macchina educativa doveva essere notevole. Si partiva dagli schemi di composizione più semplici: favola, racconto e *chria*. Poi lo studente s'addentrava nei campi della massima, della confutazione-dimostrazione, dell'*enkomion* («elogio di Tucidide», «elogio della saggezza»...), del biasimo («Contro Filippo il Macedone»...), del confronto, del discorso scritto in armonia con un personaggio («Parole di Niobe dopo l'uccisione dei figli»...) e soggetti simili, fino a culminare nel tema di perfezionamento, cioè l'orazione in proposta di una legge fittizia. Elio Teone (scrittore attivo nel secondo secolo d.C.) in un capitolo dei suoi *Progymnasmata* dal titolo *L'addestramento dei giovani*[60] traccia per l'insegnante una guida agli esempi da scegliere sulle pagine dei classici per ciascun tipo di esercizio. Cita con abbondanza gli oratori, e questo è nella logica delle cose; ma attinge anche da Erodoto, Tucidide, Eforo, Teopompo e Filisto, Senofonte e Platone, e per il discorso modellato sul perso-

naggio e sulle circostanze prescrive, come fonti, Omero e Menandro, oltre ai dialoghi socratici di Platone. Leggere Teone significa riscoprirvi quegli identici principî che hanno guidato, con ossequiosa tradizione, l'insegnamento del «comporre» in lingua greca o latina nelle aule della scuola classica europea: la meta non è pura scioltezza espressiva, ottenuta con mezzi tecnici, ma anche un'affinità intrinseca con gli autori e i loro personali stili. Il maestro di retorica possedeva una fede sincera nella «purezza» dello stile: il suo metodo insisteva sui classici, come fonti e modelli. Ebbene, queste linee, insieme, stimolarono attraverso la scuola la coscienza di una cultura comune, omogenea, le cui colonne erano i testi dei poeti, studiati e ristudiati. Certo, quei precetti stilistici potevano condurre a esagerazioni irragionevoli, a un atticismo sregolato, come troppo spesso avranno represso creatività e tensione al nuovo, ma furono, se non altro, un generoso pilastro di sostegno per l'identità cosmopolita dell'universo ellenico, garantendone lo strumento espressivo più possente, una lingua colta di diffusione «mondiale».

Quanto ai filosofi, la loro azione sul complesso della cultura letteraria fu meno penetrante. Una parziale spiegazione di questo sta nel fatto che lo studio della filosofia, una volta superati gli stadi propedeutici, tendeva nel mondo antico a identificarsi con una concezione e una pratica di vita, una specie di vocazione religiosa che poteva scavare un solco fra il filosofo e i suoi concittadini, e perfino imporgli di ripudiare i valori racchiusi nelle altre branche del sistema educativo. Comunque fosse, gli studi specialistici, gli approfondimenti sugli scritti dei maestri condotti nelle aule delle scuole filosofiche di Atene (più tardi, anche di altri centri di cultura) devono aver prodotto uno sforzo grandioso per custodire e trasmettere la purezza delle dottrine. Inoltre, una prima sistematica raccolta di libri fu avviata e sviluppata nel Peripato, sotto la guida di Aristotele. Le

ricerche antiquarie promosse da questa scuola esercitarono un forte influsso sulla vicenda della disciplina filologica.

c) Filologia. Trattando di filologia, gli studiosi subiscono sempre la tentazione di esagerarne l'importanza. Ma l'epoca della filologia legata ad Alessandria, all'ombra mecenatesca dei primi Tolemei, è un caso a sé: le si adatta magnificamente la definizione di momento decisivo per la sopravvivenza e l'interpretazione di tanta parte della letteratura greca giunta sino a noi. Sia chiaro: ciò non significa che i dotti di Alessandria abbiano esercitato influssi diretti e cospicui sulla pratica del leggere e scrivere o sul sistema pedagogico, e neppure che senza il loro intervento certe pietre miliari della letteratura non avrebbero trovato scampo: Omero, per tacere d'altro, non corse mai serio rischio d'eclissi totale. Ma il tempo che scorre fa da filtro alle opere letterarie, anche nell'era della pagina stampata: dunque fu a maggior ragione essenziale per la vita delle opere, quando ancora circolavano in forma manoscritta, che si muovessero concreti passi per salvaguardare i capolavori del passato. Ed era urgenza tanto più pressante per i Greci del terzo secolo a.C. che avevano alle spalle secoli di una creatività letteraria miracolosa. Senza questo sforzo incombeva il pericolo che alcuni dei testi meno popolari scomparissero del tutto, data la crescente scarsità di lettori interessati a procurarsene copie scritte. E perfino le opere già saldamente ancorate al processo di trasmissione erano esposte al deterioramento, a un infittirsi d'errori e forme spurie, se non si fosse escogitato qualcosa di più scientifico, di più rigoroso dell'ordinaria tecnica di moltiplicare i testi per mera copiatura. Senza contare che quanto più un'opera s'allontanava nel tempo, tanto più cresceva il bisogno di commenti e note, su vocaboli, concetti o istituzioni che avevano ormai cessato di essere attuali.

Nel terzo secolo a.C. Alessandria fu teatro di un fenomeno nuovo: la raccolta sistematica e su vasta scala di volumi con la crescita d'una disciplina filologica. Numerose le radici del fenomeno. È dimostrato che Tolemeo I (Soter) fu, per personale iniziativa, figura chiave: volle fare quanto i tiranni e i principi della Grecia antica avevano trasformato in tradizione, e cioè accolse sotto la sua protezione uomini di lettere. Questa era una strada naturale, riconosciuta per adornare Alessandria col prestigio d'una capitale regia. Ma il monarca non si fermò qui. Non si limitò ad arruolare dei cervelli immaginosi, pronti a indorare con gli scritti il suo regime. Compì un passo avanti originale. Tolemeo istituì[61] un centro di ricerca dove i suoi poeti, che erano anche uomini di dottrina, potessero lavorare al riparo dalle angustie finanziarie e circondati dai più ampi e preziosi materiali di studio allora noti nel mondo greco. Quell'istituto era il Museo (τὸ Μουσεῖον), formalmente il centro culturale di un complesso religioso consacrato alle Muse e presieduto da un sacerdote. Per certi aspetti la creatura tolemaica poteva richiamare altri organismi religiosi, anch'essi chiamati *mouseia*, sacrari delle Muse scelti dalle conventicole letterarie per simposi e atti di culto. Un precedente, in particolare, si poteva scorgere nelle prestigiose scuole filosofiche di Atene, l'Academia e il Peripato, entrambi istituti di alta cultura con un santuario alle Muse;[62] ma nelle sue linee basilari, il Museo era una fondazione di nuovo tipo. La filosofia non rientrava nei suoi programmi principali (in questo senso, il parallelo più aderente con Atene era Pergamo), anche se si scorge un netto influsso di Aristotele nella varietà dei campi coltivati dai dotti del Museo – letteratura, storia, scienze – e infatti Strabone dice a chiare lettere che «Aristotele insegnò ai re d'Egitto come si organizza una biblioteca» (13.608). Ciò può solo significare che quando la Biblioteca nacque e mosse i primi passi, si applicarono i metodi di Aristotele, con l'uso

che ne facevano i suoi seguaci, i Peripatetici.[63] È plausibile ipotesi che fra Peripato e Museo esistesse un legame: Demetrio Falereo, di cui sappiamo che a partire dal 297 fu membro della cerchia di Tolemeo e (come sottolinea Tzetzes)[64] svolse un ruolo di primo piano nella fondazione della Biblioteca. Ma oltre questi dettagli le fonti sono reticenti, o del tutto mute.

Nel formarsi di una disciplina filologica ad Alessandria, e proprio agli albori, deve aver avuto un qualche ascendente la tradizione degli Attidografi. Erano estensori di cronache sulle vicende ateniesi. Operarono fra il quarto e il terzo secolo: concentrati a descrivere gli eventi locali, vi associarono in qualche caso la curiosità per festività sacrali, culti, elementi antiquari. Rientrano in questa classe di scritti titoli quali: *I Misteri di Eleusi* (Melanzio); *I Sacrifici* (Demone). Il più rappresentativo di questi scrittori fu Filocoro, scomparso negli anni attorno al 260; Jacoby gli riconosce il ruolo prestigioso di «caposcuola degli Attidografi», in virtù dell'ampio ventaglio tematico dei suoi titoli e per il generoso impegno che traspare da lavori come il suo *Iscrizioni attiche*.[65] Fu autore di *I processi in Atene*, *Delo*, *La Divinazione*, assieme a scritti d'argomento critico-letterario che si rifanno agli interessi dei Peripatetici (*Sulle tragedie*, *Alcmane* sono titoli emblematici). Echi di queste complesse ricerche spiccano nitidamente nello stile degli studi d'Alessandria: la disciplina del Museo ha sentito l'influsso, almeno fino a un certo grado, di queste tradizioni attiche.

Ad eguagliare l'importanza di questi influssi «universitari» si pose l'opera di quanti, nel Museo, componevano poesia in proprio: e i poeti dettero alla nuova istituzione la sua inconfondibile impronta. Nel gruppo di poeti a cavallo fra il tardo quarto secolo e l'inizio del seguente alcuni ebbero un'intuizione critica: se si voleva riscattare la poesia dal declino in atto da decenni, bisognava salvaguardare l'alta letteratura del passato e

delle origini, e studiarla con rinnovata consapevolezza. I poeti dovevano compiere il tirocinio con uno studio più scrupoloso dei maestri, ma da questa base di competenza doveva scaturire una vena vergine, fresca e personale. Si delineò così un passo cruciale nella storia della letteratura greca, l'immediato antecedente di ciò che a Roma si sarebbe definito *ars* e *imitatio*. Fileta di Cos è la figura eminente, alle sorgenti della nuova tendenza artistica. Compose un libro di glosse su parole rare, lavorando contemporaneamente a poesie elegiache nelle quali i suoi seguaci scorsero il primo, capitale modello di stile «sottile» (λεπτός), la cifra poetica che finì per predominare nel mondo ellenistico. Sappiamo che Fileta fece il suo apprendistato a Cos, un centro d'ottima tradizione culturale e segnalato per la sua moderna scuola medica.[66] Più tardi fu attratto nella sfera alessandrina tramite la sua nomina a pedagogo di Tolemeo Filadelfo. Questi vincoli fra dotti, poeti e corte tolemaica si perpetuarono per generazioni. Il direttore della Biblioteca era anche, di norma, il tutore della Real Casa e i sovrani intervenivano stanziando i fondi per gli strumenti essenziali della filologia, i libri.

Il recupero della letteratura greca antica non poteva essere lasciato al caso. Galeno scrive (17a606 Kühn) che i primi Tolemei rintracciavano testi con una ricerca metodica in ogni angolo del mondo greco, requisivano volumi approdati ad Alessandria nelle stive delle navi, ne facevano redigere copie che poi consegnavano – in sostituzione degli originali requisiti – ai proprietari. E qui Galeno aggiunge un aneddoto divenuto celebre (17a607): la tattica, cioè, seguita da «Tolemeo» (l'Evergete I) nel prendere a prestito, dietro cauzione di quindici talenti, le copie originali dei grandi tragediografi attici, ufficialmente depositate nell'archivio di Stato ad Atene nell'intento di proteggere i testi dalle manipolazioni dei teatranti. Ebbene, una volta al sicuro in Alessandria quegli originali furono messi sotto chiave nella Biblioteca. Agli Ateniesi furono rispedite eccellenti copie, nuove di zecca, e la cauzione, ovviamente, andò a fondo perduto. Il primo compito dei dotti consisteva nel selezionare e nell'attribuire una paternità sicura a tutto il materiale in arrivo. Nel mucchio, non mancava mai una consistente frazione di scritti spuri, falsamente attribuiti a firme illustri. Tuttavia, già la prima generazione di dotti, attivi tra il 290 e il 270 – Zenodoto, primo bibliotecario e discepolo di Fileta, poi i poeti Licofrone e Alessandro Etolo –, sembra non si sia arrestata al puro lavoro classificatorio. Correva voce che avessero «ripulito» (διώρθωσαν/διωρθώσαντο)[67] le opere dei poeti comici (Licofrone), dei tragediografi (Alessandro), i testi epici e dei poeti lirici (Zenodoto). È un indizio che quegli uomini impiegarono i volumi appena raccolti per produrre edizioni? Può essere: quasi nulla però ci è noto sugli eventuali criteri d'edizione, o sulla qualità del loro lavoro sul testo. Minori ombre gravano sugli interventi critici applicati da Zenodoto all'epos omerico; ma tuttora, su questo punto, non c'è univocità di pareri.

Per chi lavorava allora, da editore-studioso, sul testo omerico l'esigenza più urgente era la definizione di una regola d'omogeneità: c'erano abissali discrepanze fra una copia e l'altra dei testi quanto a numero di versi, e da ogni punto del mondo greco affluiva una quantità sconcertante di versioni diverse dell'epos. C'era di che scoraggiarsi. L'atetesi – condanna, o espunzione, di elementi non omerici – pare essere stato uno dei processi iniziali del lavorio critico sull'*Iliade* e sull'*Odissea*. A questo scopo, probabilmente, Zenodoto inventò l'obelo.[68] Ci sfugge con quanta completezza e sulla base di quali principî Zenodoto comparasse i manoscritti. Ecco un'ipotesi: dopo un vaglio preliminare dei testi a disposizione, sceglieva un'unica versione, già esistente, a fondamento dell'«edizione» propria. Ora, il termine «edizione» evoca al lettore attuale il concetto di un

buon numero di copie, identiche fra loro, recanti la stesura di un testo redatta dall'editore. A piè di pagina, un apparato critico (così appaiono, per proporne qualche esempio moderno, l'edizione oxoniense dell'«Eschilo» di Page o i testi dei classici, latini e greci, editi criticamente nei volumi dell'italiana «Fondazione Lorenzo Valla»). Ma nell'ambiente librario antico ἔκδοσις (l'identica parola era usata per la pubblicazione di un'opera nuova) poteva significare nulla di più che una copia singola che lo studioso rendeva disponibile per la consultazione, dopo averla corredata con segni critici indicanti i suoi punti di vista su certi problemi o passaggi testuali. Può darsi che inizialmente questa annotazione non si spingesse oltre il puro uso dell'obelo, a segnalare versi ritenuti non genuini.

Questo doveva essere il clima dei lavori sui testi: un febbrile entusiasmo intellettuale, facilitazioni uniche (ineguagliate nella storia) per lo studio specialistico. Nulla di strano che, a ondate continue, studiosi di talento e poeti fossero calamitati dal richiamo prestigioso di Alessandria, pronti a mettere a frutto l'insegnamento dei predecessori e a far progredire l'opera con apporti propri. Nell'arco delle generazioni che si susseguirono, tre nomi meritano la distinta menzione. Callimaco (305-240 a.C. ca.) fece tesoro della fatica classificatoria dei primi «ripulitori»: e furono queste le fondamenta della sua ambiziosa impresa bibliografica. Non un semplice schedario della Biblioteca: uno strumento di consultazione più grandioso, denominato *Pinakes* («Quadri»). Era una collana di tavole, distinte per generi letterari, dedicate singolarmente a ciascun autore greco disponibile nella Biblioteca. Ogni lemma (corrispondente al nome dell'autore) forniva dati biografici essenziali, corredati da titoli di opere e da note sulla loro estensione e autenticità.[69] Si trattava di un catalogo di completezza inaudita: nulla del genere era mai esistito. Dissodò il terreno per lavori scientifici capillari. Questo catalogo non ci è giunto; ma immenso è stato il suo effetto, benché di rimbalzo, sulla nostra conoscenza della letteratura antica.

Aristofane di Bisanzio (255-180 a.C. ca.) è l'autore riconosciuto di un poderoso corpo di lavori testuali – su Omero, Esiodo, su molti drammaturghi e sui poeti lirici – particolarmente significativi. A lui si devono anche contributi tecnici alla disciplina filologica che sui testi, quali noi ancor oggi leggiamo, hanno lasciato un'impronta durevole. Fu lui a introdurre, a quanto sembra, il sistema di accenti segnati sulle parole scritte; l'uso di disporre sulla pagina i testi poetici lirici secondo le unità metriche (prima i versi correvano di seguito, scritti come fossero prosa); infine, l'impiego sistematico di un complesso alfabetiere critico (i cui segni erano l'obelo, l'asterisco, la *diple*, o cuneo, insieme ad altri minori)[70] per esprimere il proprio giudizio su punti problematici dei testi. Furono basilari i suoi lavori sui poeti lirici, per l'introduzione di una terminologia appropriata e solida, l'ordinamento in generi, l'analisi metrica. Allestì edizioni di numerose opere teatrali, arricchite da «ipotesi», concise prefazioni con notizie storiche, la data della prima rappresentazione e un sunto dell'intreccio.

Aristarco (216-144 a.C. ca.) portò la tecnica dell'annotazione critica al suo logico coronamento: elaborò infatti commenti (ὑπομνήματα)[71] scritti, per chiarire e giustificare le ragioni sottese alle sue scelte testuali, nonché per porgere altro genere d'interpretazioni, come postille a parole rare o a particolari angolature del mito o della storia. È possibile che i primi schemi di questi commentari fossero appunti stesi per lezioni orali: la spiegazione del testo, fatta a viva voce, rientrava certamente nelle attività dei dotti alessandrini (maestri, naturalmente fino al punto in cui si consideravano loro allievi gli altri studiosi). Aristarco si concentrò, grosso modo, sullo stesso gruppo di autori esplorati da Aristofane, ma seppe aprire strade originali scrivendo un

commento sistematico a Erodoto. Di spicco era il suo studio su Omero, illustre modello per lavori analoghi: fortuna vuole che su di esso siano giunte informazioni in discreto numero, incastonate negli scoli di un celebre manoscritto medievale dell'*Iliade*, il «Venetus A».[72] Il suo lavoro sull'uso linguistico omerico fungeva da capitale sostegno per giudizi sui singoli passi corroborati dal riferimento al metodo di «chiarire Omero con Omero». Oltre agli studi testuali, lasciò importanti contributi alla lessicografia e alla linguistica.

A un lettore moderno, che ha famigliarità con un'attrezzatura filologica cesellata da secoli e secoli di sofisticati perfezionamenti, metodi e tendenze di quei dotti antichi possono sembrare, talvolta, ingenui e arbitrari: ma sarebbe torto grave rifiutare all'epoca alessandrina il vanto di un'attività dell'ingegno luminosissima, un apice raramente anche solo sfiorato in tempi posteriori. A pungolare gli uomini di lettere verso iniziative di così vasto respiro sarà stato certamente anche il lavorare a gomito a gomito con gli scienziati, loro colleghi all'interno del Museo: Eratostene, bibliotecario e riconosciuto esperto in materia di Commedia Attica, era anche studioso di cronologia, matematica e astronomia, ed era un bell'esempio degli intrecci fra le discipline. Non c'è dubbio, nel Museo di Alessandria ferveva un'atmosfera di ricerca, di creatività conscia dei propri mezzi intellettuali, sollecitata dal sentore delle possibili, future scoperte. Apollonio Rodio, la cui poesia è tutta uno scrigno di sepolte note letterarie, linguistiche, filologiche, mostra al tempo stesso che la sua arte era una precisa risposta ai progressi scientifici del tempo.[73]

Le persecuzioni di Tolemeo VIII (Evergete II) dopo l'anno 145 causarono una diaspora di dotti, e benché Alessandria salvasse la sua facciata di centro intellettuale di prima grandezza fino al tramonto dell'antichità, i giorni del suo splendore erano finiti. Pergamo, con la sua biblioteca, la tradizione filologica antiquaria, le

sue personalità della scuola filosofica stoica, rivaleggiava accanitamente con Alessandria nel secondo secolo a.C. Anche altri centri di secolare prestigio – Atene, Rodi – mantenevano le posizioni, ma infine il richiamo esercitato da Roma come fonte di protezione e prebende per i letterati soffocò ogni analoga pretesa di qualsiasi altra città greca. Ad ogni modo, Alessandria conservò il primato di un periodo di tanta durata in cui si lavorò ai testi di letteratura con così alta e strenua dottrina. Nessuna impresa dell'epoca imperiale poté, in seguito, vantare altrettanta originale creatività.

Oggi possiamo toccar con mano quale valore abbia rappresentato l'eredità alessandrina per i filologi moderni, cultori dell'antico. Ma con quale bilancia potremmo misurare il peso di quell'erudito lavoro nel mondo greco-latino?

Nel campo della produzione libraria l'influsso della Biblioteca fu senz'altro consistente.[74] Era una fondazione, quella, che richiedeva un servizio di copiatura dei testi di proporzioni finora sconosciute. L'estensione stessa e la qualità della raccolta avranno operato un sicuro richiamo, alimentando una domanda costante, da parte di acquirenti esterni, per avere copie di opere di non facile reperimento altrove. Inoltre, poiché Alessandria era anche il massimo emporio per il commercio del papiro, una preferenza che fosse sostenuta dalla Biblioteca per un certo tipo di volume (sotto il profilo del formato, ad esempio) diventava subito legge, pratica ordinaria su vasta scala. Poi, il modo d'impaginare e porgere i testi: è logico che molte convenzioni formali, escogitate dai dotti alessandrini, passo passo fossero riprese come regole grafiche all'atto della ricopiatura dei testi. Aristofane aveva introdotto la colometria (distribuzione del testo poetico in unità metriche), ed essa dominerà, d'ora in avanti, nell'«impaginazione» delle poesie liriche. La notazione critica diviene corrente nei papiri, ed è sintomatico che s'imponga la regola ortografica

dettata dagli studiosi alessandrini. L'effetto più tangibile di questa influenza si scorge nei papiri omerici: a muovere dalla metà circa del secondo secolo a.C., essi tendono a modellarsi su uno schema comune, noto con il nome di «vulgata». Mentre le versioni più antiche spesso includevano numerosi versi poi soppressi nelle stesure più recenti, la vulgata mostra una generale uniformità quanto a lunghezza del testo: difficile giustificare questo fenomeno, se non come effetto della fatica di Aristarco e dei suoi precursori. Sui testi, avveniva anche qualcosa di apparentemente in contrasto: le correzioni testuali apposte dai dotti avessero conseguenze assai poco incisive sulle versioni circolanti in epoche successive a quei loro interventi, sia sui volumi papiracei, sia sui manoscritti medievali. Ma è una circostanza che non stupisce: il vasto pubblico e i librai, che ne erano i fornitori, avranno nutrito un maggior interesse per una relativa uniformità di estensione del testo, d'impaginazione, di segni convenzionali, che non per le finezze minute della critica testuale.[75]

Più di una volta s'è dato risalto al fatto che si sia salvata una frazione minima della letteratura esegetica alessandrina, e che perfino nella cultura antica questi lavori di scienza filologica non avessero brillato per durevole vitalità. Ma ciò non significa che la loro influenza fosse evanescente. Come si presentava un commentario? Una lunga lista di note singole, forse scaturite da una discussione a più voci fra i dotti, poi trascritte sulla pagina. Dunque non poteva aspirare allo stesso prestigio di un saggio di letteratura organico. Neppure pretendeva di circolare in copie fedelissime, complete fino all'ultima parola. La struttura stessa del commentario si prestava agilmente all'estrapolazione, al rimaneggiamento: del resto, la normale vicenda di un commentario moderno *docet*. Gli scoli presenti nei manoscritti medievali superstiti sembrano risalire, nei secoli, alle originali note chiarificatrici degli Alessandrini. Ed è logico. Quando uno scolio si rifà all'autorità di Didimo (65 a.C. ca. - 10 d.C.) che a sua volta cita «i commentatori», noi vi scorgiamo la traccia interpretativa di quegli antichi studi. È solo un esempio: per il testo omerico la testimonianza più massiccia è compresa negli scoli del Venetus A. Ripercorriamo con l'immaginazione l'itinerario di questi lavori d'esegesi: ecco dotti e maestri di scuola e filologi attingere a ogni sorta di commentario disponibile le nozioni necessarie; non è più indispensabile, allora, una riproduzione minuziosa, integrale, delle note precedenti; si innesta un processo di scelte, di sfrondamento, di quadratura del materiale in rapporto ai diversi bisogni. Vale la pena di considerare anche in quali forme quel materiale scientifico circolasse nei vari centri di studi. Su questo punto D.A. Russell, scrivendo dei tempi di Plutarco, traccia uno schizzo che può essere veritiero anche per i secoli precedenti:

> Tolti i classici riconosciuti, pochi libri erano disponibili in elevato numero di copie. Dobbiamo piuttosto figurarci una moltitudine di titoli differenti, ciascuno diffuso in aree ristrette, in gran parte doppioni – più o meno – l'uno dell'altro. Di materiali uniformi, manuali storici o commenti filologici, neanche a parlare: con limitatissime eccezioni. Conventicole locali di letterati possedevano ciascuna il loro bravo commentario. Di conseguenza un autodidatta, uno studioso isolato dovevano accontentarsi della speranza di avere fra le mani solo qualcuno dei volumi di cui avevano sentito parlare...[76]

d) I classici. Uno degli effetti determinanti della dottrina alessandrina pare sia consistito nel definire per il grande pubblico dei lettori un indice autorevole della «letteratura classica». Nessun dubbio che tale sommario fosse in realtà lo specchio delle predilezioni di chi comprava e leggeva libri: preferenze che si ergono ad arbitre quando la letteratura resta esposta al vaglio del tempo (pensiamo che già nel quinto secolo a.C. Eschilo, Sofocle ed Euripide torreggiavano sul gruppo più anonimo dei drammaturghi attici, e le *Rane* di Aristofane

ne danno testimonianza). Però l'autentico *corpus* degli autori «sommi» ricevette l'investitura ufficiale nelle classifiche stilate dai maestri di Alessandria, forse anche di Pergamo:[77] elenchi di nomi e titoli che modellarono risolutamente il corso della cultura greca. Aristofane di Bisanzio sarebbe il responsabile della schedatura dei fatti letterari in «canoni» (definizione in uso nella moderna filologia, ma che non ha equivalente greco antico: meglio sarebbe seguire Pfeiffer e riprendere l'espressione di Suda ἐγκριθέντες, «quelli in elenco», cioè gli scrittori eletti, che i Latini avrebbero chiamato *classici*).[78] Così si coagulò il registro canonico: i nove poeti lirici, i dieci oratori, i tre tragediografi, e via elencando. Gli studiosi tendevano a dissodare col lavoro erudito questi campicelli scelti e recintati, che a quell'epoca erano però ancora estesi (i tre maestri della tragedia avevano prodotto, complessivamente, circa trecento drammi). L'insieme delle testimonianze, da papiri e da citazioni, lascia intendere che il pubblico andava gradatamente concentrando il proprio interesse su quegli stessi scrittori selezionati, anzi, su gruppi di opere sempre più ristretti di quegli autori «classici». Naturalmente la richiesta di un'opera non «in elenco» era destinata ad affievolirsi man mano che il numero delle copie in circolazione calava, e quello scritto cadeva nell'oblio. È interessante notare come intorno all'area della letteratura classica non si alzassero affatto steccati rigidi: alcuni dei migliori scrittori del terzo secolo a.C. presto entrarono «in elenco». Apollonio Rodio fu tra questi, e con lui Callimaco: frammenti dei suoi *Aitia*, con un commentario continuo molto particolareggiato, sono stati pubblicati di recente da papiri del terzo secolo a.C.[79]

Accadeva necessariamente che l'inclusione di nuovi autori fosse riequilibrata dalla scomparsa di alcuni più antichi. Non deve meravigliare che con un patrimonio letterario così sterminato i lettori della tarda antichità

prediligessero, per i «loro» classici, la forma di questa o quella selezione, dell'antologia, della silloge. Mille punti di contatto con l'atteggiamento moderno: quante persone, anche appartenenti a un pubblico colto, hanno una conoscenza più che antologica della poesia elisabettiana, per esempio, o del «dolce stil novo»? Quante opere intere di Shakespeare, o di Dante, sono ospitate nelle letture scolastiche e, in un modo o nell'altro, attentamente studiate?

Non ci resta che immaginare un lungo, probabilmente irregolare processo di riduzione numerica delle opere. Consideriamo la sfera della tragedia: la schiera di titoli entrati nel comune circuito delle letture e delle riprese sceniche doveva, già nel quarto secolo, essere fortemente ridimensionata rispetto alla produzione totale dei tre drammaturghi «canonici», e come poi si sia ulteriormente contratta con il volgere del tempo è sotto gli occhi di tutti. I più celebri e popolari testi drammatici – modello classico è l'*Edipo Re* sofocleo, specialmente dopo la sua consacrazione nella *Poetica* di Aristotele – erano per certo quelli più agevolmente disponibili. È anche probabile che i filologi di Alessandria non abbiano composto commentari sull'intero corpo delle tragedie, pur avendo a disposizione la maggioranza dei testi. Nelle scuole, i maestri avranno prescritto alle classi opere di migliore rinomanza, più facili a procurarsi, corredate da note, e così il florilegio nato dai gusti della platea si consolidava. Questo fu il più probabile tipo di processo selettivo: non crediamo ai tagli netti, a un antologizzare imperioso e dogmatico da parte di questa o quella autorità singola che avrebbe isolato le sette tragedie di Eschilo, le altrettante di Sofocle, e i dieci drammi «scelti» da Euripide per allestire i florilegi manualistici ad uso delle scuole. Non ci risulta che fossero mai esistiti controlli governativi sui programmi di studio nelle aule, o organismi paragonabili ai moderni apparati ministeriali preposti alla stesura di schemi didat-

tici uniformi: questa circostanza rende altamente probabile che la selezione di opere studiate «sui banchi» rispecchiasse le predilezioni del più ampio pubblico di lettori.[80]

Resta da aggiungere che le «selezioni» tramandateci dall'antichità non ebbero fisionomia definitiva finché i testi dei volumi papiracei non furono trascritti su codici (terzo, quarto secolo d.C.). Un codice poteva ospitare un certo numero di drammi da volumi distinti: naturale, dunque, che le tragedie più note venissero raggruppate insieme in un unico codice. Una volta che si fu consolidato l'uso di accorpare nel medesimo volume l'apparato di note[81] – e la forma del codice si prestava ottimamente all'annotazione in margine – si crearono solide premesse perché la tradizione, finalmente, si cristallizzasse: da questo momento «Eschilo» diviene libro, un volume unico.

La sopravvivenza della letteratura greca

Gran parte dell'antica letteratura greca perì già in epoche remote, o nei secoli medievali. Qualche frammento è riaffiorato clamorosamente nelle scoperte papiracee di questi ultimi cent'anni: Menandro, Bacchilide, Callimaco, Iperide, l'Aristotele della *Costituzione degli Ateniesi*. Ma essa non subì mai la minaccia di un oblio o di un naufragio totali: non fu mai radicalmente recisa, infatti, la continuità di cultura che la sorreggeva; fu evitato un crollo generale nell'oscurantismo barbarico.

Uno degli argini più robusti, in questa vicenda di sopravvivenza, fu il linguaggio. Nel corso della sua storia secolare la lingua ellenica ha avuto un'evoluzione molto frenata. Non si frantumò mai, come il latino, in tante famiglie d'idiomi separati. Dalla fine della fase ellenistica fino a tempi molto recenti le comunità di lingua greca si sono sforzate di serbare un linguaggio letterario

classicheggiante distinto – in maggiore o minor misura – dall'espressione quotidiana. Il fenomeno ha permesso una continuità che ha del prodigioso. Così la presenta R. Browning: «A partire da quella data [il sesto secolo a.C.] fino ai nostri giorni è rimasta in vita un'ininterrotta, organica tradizione letteraria. Il suo alveo furono le scuole, un corpo unitario di testi grammaticali, lo studio tenace di un numero chiuso di capolavori della parola, la cui cifra linguistica si differenziò progressivamente dal comune esprimersi».[82] Era una realtà: Omero non aveva mai cessato di figurare nei programmi didattici in vigore nelle terre di lingua greca. Ma ci chiediamo: per quale ragione Virgilio non scalzò mai Omero, quando l'impero romano assunse dimensioni mondiali? E perché il Cristianesimo non decretò l'ostracismo per *Iliade* e *Odissea*, verso cui aveva motivi d'ostilità e sospetto più fondati di quelli nutriti per gli scritti platonici?

La risposta alla prima di queste domande arriva da sé, da quanto è già stato detto sull'universale valore attribuito alla *paideia* ellenica. I Romani della tarda repubblica, nonostante le loro radicate convinzioni sulla superiorità di tutto quanto fosse romano, s'erano imbevuti, insieme con la letteratura e la filosofia dei Greci, degli assunti sui quali poggiava il sistema educativo greco. Certo, i Romani elaborarono forme di letteratura propria, autonome dal rapporto con quella greca, ma non tentarono mai d'imporre la loro cultura alle province dell'Oriente.[83] Ciò non sembri strano: si consideri che lo schema educativo greco era largamente penetrato in Roma prima che Roma disponesse di una letteratura pienamente matura e adeguata agli scopi (si veda *CHCL* II, pp. 5-6); nelle scuole romane si studiava Omero, e i Romani che ne avevano i mezzi coronavano la propria istruzione applicandosi alla filosofia e alla retorica greche. Roma divenne un polo del commercio librario greco non meno di Alessandria o Atene, e a Roma le bi-

blioteche avevano robuste raccolte di titoli greci. Ben lungi dal rappresentare una minaccia per la civiltà greca, l'impero romano ne fu invece un puntello, un fattore di consolidamento su un'area immensa. La fine del terzo secolo e poi il quarto furono un'epoca singolare: a Costantinopoli gli imperatori avevano scarse o nulle nozioni di greco, e il veicolo per le promozioni agli alti gradi dell'apparato burocratico civile, in seno alla corte, o nella carriera forense, era la conoscenza della lingua latina, anche nell'Oriente grecofono.[84] Ma si trattò di moda passeggera: in ogni caso, la domanda di cultura latina non andò mai a presidiare il fondamentale crocevia dell'istruzione primaria.

Era forse ovvio attendersi che quando fu ufficialmente sancita la conversione dell'impero romano al Cristianesimo, s'impostasse uno schema educativo di nuovo conio, abolendo i classici in favore degli scritti biblici e introducendo in luogo della sapienza pagana i dettami cristiani. Un sistema esemplare, collaudato e pronto all'impiego già esisteva nelle scuole ebraiche: esso forniva agli allievi, uniti nel credo religioso, un'istruzione di purissima ispirazione giudaica.[85] Ma nel mondo di lingua greca nulla del genere giunse a maturazione: solo oltre gli orizzonti ellenici è dato individuare gruppi cristiani, dai tratti caratteristici, che usarono linguaggi copti e siriaci per trasmettere l'insegnamento.[86] Ed è anche vero che quando fiorì il sistema monastico, fu progettata per i giovani da avviare ai monasteri un'apposita forma d'educazione religiosa. Ma negli strati vasti della società i secolari modelli d'istruzione restavano inalterati: in parte, per l'efficacia sperimentata; inoltre, ora l'apparato statale s'era fatto più sofisticato, burocratico – un'impennata, in questo senso, dall'epoca di Diocleziano –: cresceva quindi il bisogno di uomini addestrati come pubblici funzionari. Istruzione significava allora abilità espressiva, scritta o parlata: l'autorità della cultura tradizionale non consentiva di

concepire questa abilità al di fuori dei consolidati criteri stilistici e formali. I primi Padri della Chiesa avrebbero dovuto, in teoria, modellarsi sugli elementi ebraici del patrimonio cristiano, o almeno premere per un evolversi della *koine*, per un suo avvicinamento alle forme della lingua parlata dal popolo. Ma anche l'educazione di questi Padri s'era imbevuta di cultura tradizionale, la stessa condivisa dal pubblico per il quale scrivevano.

I cristiani delle origini senza dubbio avversavano in linea di principio la letteratura pagana: ma, in pratica, si riscoprivano fruitori proprio degli schemi educativi classici. Perciò dovettero ideare una strategia per rendere inoffensivi i maestri del sapere pagano. San Basilio scrisse per i giovani un piccolo manuale con le sue istruzioni per far tesoro dei classici (*Omelia* 22): il punto di forza del trattatello è il metodo che suggerisce di vedere nei pagani dei modelli di virtù. Ecco un esempio: l'episodio dei Feaci, nell'*Odissea*, è un ottimo spunto per mostrare Odisseo in veste di eroe della moralità, del retto agire, che converte i Feaci e li riscatta dal loro crepuscolo etico (5.25-42). Moralizzare i classici, dunque, e rivestirli d'interpretazioni allegoriche: ma anche in questi metodi i maestri cristiani s'incamminavano nel solco dei precursori, di quanti, ad esempio, già a muovere dal quinto secolo a.C., avevano proposto letture simboliche e allegoriche dei testi omerici.

San Basilio, come Clemente di Alessandria, era un cultore sincero dei classici, dei loro scritti; ma nel momento in cui si fa egli stesso scrittore, non intende certo tessere l'elogio della grecità. Deve invece offrire istruzioni concrete, in vista di una sana educazione cristiana. «Non dobbiamo riprendere dai classici ogni cosa, senza criterio: solo quanto ci giova» (8.2-3). Questo è il suo segnavia: sarebbe poi toccato ai futuri secoli, e in particolare agli uomini del Rinascimento italiano, interpretare il suo lavoro come un manifesto di umanesimo classicistico. Nell'alto medioevo pare che l'interesse

per il classico, come globale cosmo letterario, abbia toccato i minimi storici, almeno all'esterno delle aule di scuola. Le gravi perdite inflitte a quel patrimonio che devono situarsi lungo l'arco di tempo compreso fra il terzo-quarto secolo e il nono d.C., sono da ascriversi a pura apatia più che a una determinata strategia ostile. I roghi sistematici di libri erano riservati – pare – alla lotta contro le sette ereticali cristiane.[87] Dopo una fase di frizione e di adattamento, già a partire dal quarto secolo la cultura pagana non rappresentava più una minaccia concreta, da fronteggiare con quel genere di reazioni drastiche. E quindi la tolleranza verso il classico non desta meraviglia.

Nel grande scaffale degli autori antichi «in elenco» le scuole bizantine potevano trovare tutto il materiale che volevano per far fronte alle proprie necessità, anche scartando gli scrittori meno «giovevoli», secondo l'espressione di san Basilio. Gli indizi di un premeditato genocidio della letteratura classica sono davvero labili; però un mutamento di tendenze e di gusto, questo è nettamente percepibile, in qualche caso clamoroso, come per Menandro.[88] Nel medioevo la poesia menandrea si contrasse fino a divenire un catalogo di massime ciascuna di un singolo verso, avulse da un contesto e trasmesse in varie antologie di testi sapienziali. Nell'antichità Menandro aveva goduto di un favore enorme di pubblico, e di una diffusione libraria capillare: ce lo rivelano i papiri, cronache di riprese sceniche, citazioni, adattamenti ad opera dei comici latini, perfino mosaici raffiguranti scene da sue commedie. Non manca infine la testimonianza esplicita degli scrittori antichi. «In teatro» scrive Plutarco, «negli auditori per conferenze, nei convivi, la sua poesia fornisce materia di lettura, studio e intrattenimento per un pubblico più numeroso di quello attratto da qualunque altro capolavoro letterario greco...»[89] Ma forse proprio qui, nel suo successo come autore teatrale, c'è la chiave per spiegarne la messa al bando dalla tradizione. Ai cristiani il teatro appariva come uno spazio di tentazioni, scandaloso: e non si sarebbe mai potuto ammettere quel mondo di donne di piacere, di relazioni illecite in cui è ambientata la commedia menandrea (anche se Plauto e Terenzio sopravvissero nella latinità cristiana: ma forse ebbero la stessa sorte di Aristofane; la loro lingua sembrava appartenere a un più lontano passato, e i loro testi parevano quindi meno nocivi). Alla fine del processo, per Menandro si profilò un'unica salvezza: Menandro come autore di massime edificanti, sullo stesso piano dei maestri di saggezza e dei Padri.

Un itinerario opposto si scorge nell'ascesa a popolarità crescente della *Batrachomyomachia*, ovvero «Battaglia delle rane e dei topi», falsamente attribuita ad Omero. Nell'antichità, il primo a menzionare questa sbiadita parodia del racconto epico guerresco è Marziale (14.183): probabilmente essa risale al periodo ellenistico.[90] Neppure una sua traccia nei papiri, a fronte di tante copie di testi omerici riaffiorate dal periodo imperiale. Ma nel medioevo e più ancora nel Rinascimento questo poemetto ebbe una sua brillante notorietà: ne restano circa settantacinque manoscritti, di cui una dozzina databili all'inizio dell'undicesimo secolo. Fu anche uno dei primi testi scritti in greco a godere gli onori della stampa. Senza dubbio era un libro utile sui banchi di scuola, e perfino nell'epoca post-classica la sua presunta paternità omerica giocò una carta decisiva per l'alta considerazione in cui era tenuto.

Sembra che un fenomeno parallelo al mutamento delle linee educative si sia registrato, nella sfera della letteratura d'autore, agli albori dell'era bizantina. Ora gli ingegni più acuti erano attratti dalla teologia, più che dalle lettere pure: un fossato, dunque, si apriva fra i nuovi temi e gli oggetti della prosa e della poesia classica; ma, per quanto profondo, non determinò analoga conversione di forme. Le regole retoriche e i linguaggi

poetici della classicità trionfarono fin dentro il cuore del periodo bizantino: il primo libro dell'*Antologia Palatina* ospita una collana di poesie sulle chiese cristiane, sui martiri, sulle figure dell'Antico Testamento e su episodi della vita di Cristo, tutte in distici elegiaci classici o in metri giambici. Il genere di queste composizioni è uno spiraglio sul gusto della nuova classe intellettuale – penseremmo ora a conventicole ristrette di persone colte dislocate in pochi centri: Costantinopoli, Antiochia, Alessandria – e ancora una volta ci avverte che questo era un fattore cruciale per la sopravvivenza della letteratura classica. Erano quelli i gruppi che potevano permettersi l'acquisto di copie di testi, e in un mondo in cui i classici affondavano in un passato sempre più enigmatico e remoto non esisteva uno spazio per un mercato allargato del classico. Che cosa si avvicinava, in qualche modo, al genere del bene librario d'ampio consumo? Probabilmente il materiale richiesto, anno per anno, dai maestri di scuola elementari: una dotazione che, in tutto, non andava al di là di qualche estratto da Omero. Le scuole superiori avranno avuto necessità di una gamma più ampia di testi, ma la loro consistenza numerica era per forza di cose molto più esile di quella della scuola di base. Per concludere, anche prima dei «secoli bui», dalla metà del settimo alla metà del nono secolo il totale dei libri classici in circolazione doveva già essersi disperatamente assottigliato rispetto a un secondo secolo d.C.[91]

Per questo declino di popolarità occorre mettere in conto anche il carattere sibillino di certi testi: i poeti lirici, per esempio, le cui creazioni avevano in precedenza diritto di cittadinanza nei programmi di scuola, devono essere parsi sempre più arcani, evanescenti. Solo il Pindaro degli *Epinici* salì sul carro della tradizione. Le opere di grande estensione accusarono duri colpi: una volta che ne erano stati approntati estratti o sunti, la richiesta di stesure integrali scemava. Un caso evidente è quello dei libri 6-18 delle *Storie* di Polibio. Elemento determinante fu, più volte, la pura casualità: entrava in gioco non appena le copie esistenti di un'opera si erano ridotte a una manciata. Allora, rischi di ogni genere erano in agguato per la sopravvivenza dello scritto: dimenticanza, progressiva indifferenza; incendio (un incidente, questo, comune in tempi sconvolti dalle guerre, come quando i Crociati, nel 1204, misero Costantinopoli a ferro e fuoco). Spesso – ed è il caso del prologo delle *Coefore* di Eschilo – le lacune nei testi in nostro possesso ci comunicano che qualche porzione dell'antico libro – una pagina, o un intero quarto – deve essere stata accidentalmente staccata, finendo così perduta. C'è anche un rovescio, positivo, della medaglia: il recupero di opere rare, anch'esso frutto di circostanze fortuite, in questa o quell'epoca in cui gli studiosi andavano con tenacia alla ricerca dei testi classici, e li ricopiavano. Ciò accadde nel nono secolo, alla fine del tredicesimo e poi ancora, sullo slancio del nuovo Umanesimo spirante dall'Italia, nel quindicesimo. L'*Ecale* di Callimaco probabilmente sopravvisse fino alla quarta crociata, poi disparve, mentre scampò al naufragio per un colpo di fortuna – un'unica copia! – una commedia di Aristofane, le *Tesmoforiazuse*.

Dunque fiammate di profondo amore e interesse per il classico, come fenomeno sia letterario sia educativo, erano possibili in ogni tempo: e questo ci lascia intendere che frattura irreparabile nella tradizione non vi fu mai.[92] Perfino nei secoli bui, quando la filologia era morta ed era decaduto il livello degli studi «di perfezionamento», l'istruzione post-elementare sembra aver conservato i suoi schemi. I programmi, almeno, in vigore nei secoli nono e decimo (per quanto è possibile abbozzarne una ricostruzione) non si scostavano sensibilmente da quelli dei secoli sesto e settimo, e l'interpretazione più ovvia è che la loro continuità non abbia patito lacerazioni in tutto quel periodo. In sostanza le scuo-

le avevano la funzione di preparare il personale dell'amministrazione civile,[93] di cui l'apparato bizantino aveva incessante necessità, qualunque fossero le tendenze della cultura contemporanea. Certo, se il risveglio intellettuale ispirato da Leone il Filosofo e da Fozio nel nono secolo non si fosse manifestato in quel preciso periodo, il naufragio della letteratura greca sarebbe stato senza dubbio più devastante. Nel corso dell'ottavo secolo una nuova tecnica di scrittura, il minuscolo, s'era imposta nella copiatura dei testi, a spese dei caratteri capitali, o maiuscoli, in uso fin dalle origini. Non appena lo scrivere minuscolo divenne normativo (la conversione fu rapida: maggior velocità di stesura, minor spazio a parità di testo) i libri scritti nel venerando maiuscolo avranno assunto una fisionomia anomala e, di conseguenza, avranno avuto minori possibilità di sopravvivere. Si aggiunga che far allestire una nuova copia era costoso: perciò nessuno avrà più ordinato esemplari di opere che non rivestissero un interesse tutto speciale. Così il «secondo Ellenismo» (ὁ δεύτερος ἑλληνισμός) del nono secolo fu la chiave di volta per il salvataggio dei testi greci.[94]

In proporzione, le perdite successive furono contenute. La quarta crociata annientò qualche opera rara, ma fu subito seguita, alla fine del tredicesimo secolo, da una reviviscenza degli studi: quando i dotti, ancora una volta, s'appassionarono alla riscoperta dei testi del passato.[95] Lo slancio di questa seconda «rinascita» non s'era ancora completamente spento, quando cominciò a sorgere dall'Occidente una richiesta di libri greci. Per una delle più felici coincidenze della storia, un nutrito gruppo di testi greci giacenti a Costantinopoli aveva già trovato aperta la strada verso l'Italia, prima della conquista turca del 1453. Era la garanzia piena che, finalmente, si sarebbe toccato il porto sicuro: la quiete perenne della pagina a stampa.

[1] Chadwick (1976) IX, trad. it. 10.
[2] Sull'importanza delle migliorie introdotte dai Greci si veda Havelock (1976) 44 sgg., trad. it. 45 sgg.
[3] Jeffery (1961) 12 sgg.; cfr. Heubeck (1979), con bibliografia esauriente; Pfohl (1968).
[4] Meiggs e Lewis (1969) n. 1.
[5] Lewis (1974) 22 sgg.
[6] Meiggs e Lewis (1969) n. 7; Austin (1970) 22-33.
[7] Il corpo dei lavori euripidei, per fare un esempio, non approdò integro ad Alessandria. Più vulnerabili e soggetti a scomparsa i drammi satireschi (l'*hypothesis* della *Medea* di Euripide, composta da Aristofane Grammatico, registra la perdita dei *Mietitori*, dramma satiresco inserito nella trilogia di cui faceva parte *Medea*). L'*hypothesis* degli *Acarnesi* di Aristofane nota la scomparsa della commedia di Cratino *Cheimazomenoi*, andata in scena l'anno medesimo del lavoro aristofanesco. La formula alessandrina è οὐ σώζεται, «non è conservata».
[8] Meiggs e Lewis (1969) nn. 8, 13.
[9] Hirmer e Arias (1962) tavole 40-6; Guarducci 465-6.
[10] Lang (1976) nn. B1, B2, C5.
[11] Chadwick (1973) 35-7.
[12] Immerwahr (1964) e (1973); Beck (1975) tavole 9-15, 69-75. Cfr. Harvey (1978); Turner (1965).
[13] Knox (1968).
[14] Havelock (1963) 145 sgg., trad. it. 36 sgg.
[15] Immerwahr (1973) 143.
[16] *DFA* 45 sgg.
[17] Momigliano (1971) 30 sgg., trad. it. 38 sgg.
[18] Pfeiffer 29.
[19] Dover (1968 *a*) XCVIII.
[20] Per un'esauriente (e critica) discussione di entrambi i passi della commedia di Aristofane, si veda Woodbury (1976).
[21] Lewis (1974) 74.
[22] Harvey (1964) e (1966).
[23] Dover (1976) 34 sgg. sospetta che l'episodio fosse invenzione di Demetrio Falereo, ma afferma che «l'idea di screditare particolari generi di produzione scritta tramite distruzione del materiale stesso scrittorio prese piede esattamente all'epoca di Protagora».
[24] Le parole di Cicerone implicano il fatto che Ermodoro agisse consenziente Platone.
[25] Pfeiffer 70.
[26] Turner (1952) 19.
[27] Cfr. Isocrate 2.44; Platone, *Leggi* 811a.
[28] Kapsomenos (1964) 5; illustrazione in Turner (1971) 93.
[29] Per l'uso della lingua latina in Egitto si veda Turner (1968) 75.
[30] I termini tecnici sono discussi da Lewis (1974) 70-83.
[31] Roberts (1954) 169-204 e (1970) 53-9. Ma si vedano i più recenti Roberts e Skeat (1983).
[32] A Dura-Europos, un insediamento macedone sull'Eufrate, tutti i più antichi scritti rinvenuti negli scavi archeologici sono su pergame-

na: il papiro non appare in uso fino a epoca romana inoltrata (Welles, Fink e Gilliam [1959] 4).

[33] Plinio (*Naturalis Historia* 13.11), che cita Varrone. Si veda Turner (1968) 9-10.

[34] Lewis (1974) 90-4.

[35] Van Groningen (1963) 25.

[36] Cfr. Turner (1968) 83, sull'Egitto.

[37] Ohly (1928) *passim*; Turner (1971) 19.

[38] Ohly (1928) 88-9; Turner (1968) 87-8.

[39] Turner (1968) 92-4.

[40] Skeat (1956) *passim*; Turner (1971) 19-20.

[41] Cfr. Diogene Laerzio 7.36 (Zenone); Norman (1960) 122 (Libanio).

[42] Cfr. Dionigi di Alicarnasso, *Isocrate* 18 (citato sopra, p. 26) e la storia di Ermodoro (sopra, p. 22). Dziatzko (1899) 976.

[43] Kleberg (1967) 20.

[44] Weitzmann (1959) *passim* e (1970) specialmente 225-30.

[45] Lewis (1974) 129-34.

[46] Cfr. Jones (1940) 283.

[47] La base documentaria è trattata da Pfeiffer 100-2; cfr. Blum (1977) coll. 140-4; 156-61.

[48] Robert (1935) 421-5.

[49] Delorme (1960) 331-2; Marrou (1965) 572.

[50] Bowersock (1969) 16.

[51] Marrou (1965) 176-7, 221, trad. it. 160-1.

[52] Marrou (1965) 163-80, trad. it. 149 sgg.

[53] Robert (1968) 421-57.

[54] Ed. H. Diels in Dittenberger, *Sylloge*³ 1268.

[55] Browning (1969) 49-55.

[56] L'elenco dei tipi in Zalateo (1961); esempi in Milne (1908).

[57] Marrou (1965) 174-5, trad. it. 164-5.

[58] Bowersock (1969) 12-4 discute le diverse sfumature di questi termini.

[59] Bowersock (1969) 30 sgg.; Millar (1977) 493 sgg.

[60] *Prog.* 2, Spengel II 65-72.

[61] Se questa è l'esatta interpretazione di Plutarco, *Non posse suaviter vivi secundum Epicurum* 13.1095d. L'alternativa è d'attribuire la fondazione a Tolemeo Filadelfo. Cfr. Pfeiffer 96-8; Fraser (1972) II 469.

[62] Diogene Laerzio 4.1, 5.51.

[63] Pfeiffer 98-102.

[64] *Prolegomena de comoedia* = *CGF* 1.19.

[65] *FGrH* 3b, 227.

[66] Fraser (1972) 1.343-4.

[67] Tzetzes (*Prooemium prius* 1.2; *Prooemium alterum* 1.28); Pfeiffer 105-22; Blum (1977) coll. 161-7.

[68] Pfeiffer 115. L'obelo era un'asticciola orizzontale collocata sul margine sinistro del testo, a indicare un verso sospetto.

[69] Blum (1977) capitoli 4 e 6.

[70] Pfeiffer 178; Turner (1968) 114-8, 184; (1971) 17. I segni non erano usati sempre con significato identico. Nel sistema condotto a maturo sviluppo da Aristarco l'asterisco ※ indicava versi scorrettamente ripetuti in altri luoghi; la *diple* > segnalava punti notevoli del testo, per lingua, stile o contenuto.

[71] Pfeiffer 160-1 fa notare come Eufronio avesse preceduto Aristarco nell'elaborare un commento scritto.

[72] Ven. Marcianus gr. 822 (A). Si veda ora Erbse I (1969) XIII-XVI.

[73] Un esempio, 3.761-5: (Medea) «dagli occhi versava pianto di compassione: all'interno, continuamente, la trapanava la fitta, filtrando sotto la pelle, avvolgendo gli esili nervi, fino all'estremità, all'occipite della nuca, dove il dolore più spasimante trafigge, quando gli Èroti, infaticabili, fiondano tormenti in viscere di uomo». Spicca qui l'interesse per la localizzazione scientifica della pena d'amore. Cfr. Solmsen (1961) 195-7.

[74] Fraser (1972) I 472-8.

[75] S. West (1967) 11-8; Reynolds-Wilson (1974) 8-9, 12.

[76] Russell (1973) 42-3.

[77] Cousin (1935) 565-72.

[78] Pfeiffer 203-8.

[79] Meillier (1976).

[80] Roberts (1953) 270-1; Barrett (1964) 50-3; Reynolds-Wilson (1974) 46-7.

[81] Un processo graduale, a quanto sembra, maturatosi nel corso di più secoli; cfr. Turner (1968) 121-4; Reynolds-Wilson 46.

[82] Browning (1969) 13.

[83] Jones (1963) 4; Momigliano (1975) 7-8, 17.

[84] Jones (1963) 13.

[85] Marrou (1965) 454-5, trad. it. 414 sg.

[86] Marrou (1965) 456-8, trad. it. 415 sgg.

[87] Reynolds-Wilson (1974) 44, 220.

[88] Dain (1963), ma si confronti Reynolds-Wilson (1974) 221.

[89] *Paragone fra Aristofane e Menandro* 854a.

[90] Wolke (1978) 46-70.

[91] Wilson (1975) 4-8.

[92] Irigoin (1962).

[93] Lemerle (1969).

[94] Lemerle (1971) *passim*; Reynolds-Wilson (1974) 51-8, 222.

[95] Browning (1960).

2
OMERO

1. IL POETA E LA TRADIZIONE ORALE

Supponiamo che l'*Iliade* e l'*Odissea* fossero scomparse integralmente. O superstiti, ma in schegge frammentarie. Che volto assumerebbe il nostro mondo? Ecco un problema poco docile alle ipotesi, alle elucubrazioni. Pensiamo che solo uno spicchio del teatro tragico greco sopravvive. A che dobbiamo, allora, la nostra fortuna nel caso di Omero, che visse e creò trecento anni buoni prima dei grandi tragediografi, precedendo di molto l'epoca delle biblioteche, di un commercio librario maturo e perfino, a quanto pare, della sistematica applicazione della scrittura, in Grecia, ai processi della composizione e della tradizione letteraria? Il motivo radicale è questo: fin dagli albori, Omero fu il poeta più celebrato dell'antichità greca ed ellenistica, e tale rimase, fin quasi al declino di quell'epoca. Omero pareva incarnare lo spirito di un'età di eroi: ancora vergine dalla patina di arcaico che sarà di Eschilo, di moralità tormentata propria di Euripide. Imparare a memoria poesia omerica era una parte essenziale del programma educativo: e proprio questa, più d'ogni altra circostanza, la preservò dallo smembramento e dalla rovina, nei primi secoli dopo la morte dell'autore. Una volta affidato alla scrittura, il testo gradualmente acquisì una forma classica. Dapprima le versioni scritte dei poemi fiorirono selvaggiamente: ma a poco a poco studiosi e direttori di biblioteca ad Atene, Alessandria, Pergamo, dal quinto al secondo secolo a.C., riportarono ordine nella materia.[1] Per centinaia d'anni ancora dopo questa fase – ce lo svelano le rovine degli insediamenti greco-romani lungo il Nilo, sugli aridi argini dove la pagina di papiro trovò

ambienti adatti alla conservazione – l'*Iliade* e l'*Odissea* continuarono ad essere lette diffusamente, più popolari delle commedie di Menandro, che pure non esigevano cultura ed erano più attuali. Molti dei frammenti papiracei di Omero provengono da libri scolastici. Ma molti anche da rotoli in scrittura pregiata: gelosa proprietà di persone colte. E le cose non erano molto diverse sei o settecento anni prima, in epoche più vicine a quella della creazione dei due poemi. I filosofi Platone e Aristotele non mancarono di disseminare citazioni omeriche nelle loro lezioni e nei trattati, perpetuando (ma, nel caso di Platone, anche criticando) l'immagine di un Omero sorgente capitale di saggezza, esperto in ampio ventaglio di materie: dalla medicina alle operazioni belliche, all'etica comune. Se le loro citazioni non sempre erano accuratissime, la ragione non era certo l'oblio dell'epica, e tanto meno l'indisponibilità di testi attendibili. Anzi, i testi erano perfino troppo disponibili, per restare incolumi: si conservava nella propria memoria tanta parte dei poemi, e non ci si prendeva la briga di srotolare i malagevoli volumi di papiro per controllare un riferimento o un preciso contesto.

Dunque, Omero come poeta orale: questo è un elemento di essenziale rilievo non solo nella trasmissione e nella vitalità dell'opera omerica, ma anche nel determinarne le caratteristiche autentiche. Circa *Iliade* e *Odissea* è indispensabile la comprensione di un dato: furono create – integralmente, o sostanzialmente – senza l'ausilio della scrittura, da un poeta, o da poeti, assolutamente all'oscuro delle tecniche scrittorie, e per platee che non erano in grado (o, comunque sia, non lo facevano con intenti letterari) di leggere. Bastano le qualità intrinseche dei poemi a mettere in luce quel dato: il loro stile, in particolare quel loro esser legati a un repertorio massiccio di frasi cristallizzate, o «formule», capaci di combinarsi, e d'esprimere così la maggior parte delle azioni usuali e degli eventi dell'esperienza eroica.

Sia l'ampio raggio di questa capacità espressiva, sia la sua meravigliosa economicità (consistente nel fatto che ad esprimere una singola idea entrava in gioco, di volta in volta, un'unica, esatta frase, confinata in un preciso segmento d'esametro) provano che Omero impiegava un dettato *tradizionale*, sviluppato nel corso di generazioni da un'ininterrotta catena di cantori. In parole diverse, l'omerico era un genere, con un proprio alto grado di specificità, di ciò che per i poeti costituisce, comunemente, il bagaglio dei «ferri del mestiere»: un linguaggio – proprio perché poetico – costruito ad arte. Quei versi erano cantati, con una forma di sostegno musicale offerto dalla lira. Omero in qualità di *aedo*, cioè di cantore, doveva avere l'abilità di comporli fluidamente. Non spontaneamente, sia chiaro: ma con una specie di istintiva, seppur controllata, emissione di frasi, versi ed idee assorbite da altri cantori e trasformate in fattore della personalità artistica propria. «Mnemonico» e «improvvisazione» sono termini che, usati con troppa frequenza per ritrarre l'attività di Omero e degli altri cantori epici, possono sviare: sebbene il lavoro poetico implicasse elementi di entrambi quei termini. Il poeta orale aveva modo di ascoltare numerosi canti, durante la sua esistenza; egli si appropriava della loro forma e sostanza, di una quantità delle loro esatte espressioni, per poi adattarle con lavorio paziente al proprio repertorio specifico di trame preferite, di periodi e di motivi. Quando il poeta intona un canto udito in precedenza, l'esecuzione fiorisce sempre con uno scarto leggero dal modello, col marchio distintivo di una gamma propria per scelta di soggetti e di vocabolario: esecuzione ampliata, o scorciata, o altrimenti variata in relazione al pubblico presente e alle occasioni, oltre che (com'è naturale) alle doti personali, all'ambizione, al gusto del poeta.

Ne consegue che ciascun cantore era, insieme, membro della tradizione epica – e, in quanto tale, anello at-

tivo della trasmissione – e rielaboratore solitario dei canti, della lingua e dei temi attinti alla tradizione: dunque, un innovatore. Certo, molti cantori non erano stelle di prima grandezza. Le loro variazioni saranno state, al più, ininfluenti. Nei casi peggiori, vi sarà stata la tendenza a imbruttire i canti uditi dai maestri, con tagli, storpiature, un'elaborazione maldestra e di gusto discutibile. Altri cantori, al contrario, avranno avuto l'arte di combinare e sviluppare il patrimonio acquisito, con percorsi elevati fino a originali, significative creazioni. Omero fu uno di quei cantori, non c'è dubbio. E tuttavia la *sua* maniera di creare si lasciò alle spalle, d'un buon tratto, lo stile corrente, usuale. Era un'arte unica, in senso pieno.

Tale singolarità risalta nitida sotto il seguente, preciso profilo. La poesia orale opera con sufficiente rigore entro esatti limiti, legati alla sua funzione. Uno di tali limiti concerne la lunghezza: limite imposto da quanto può recepire, con ragionevole godimento, un gruppo di ascoltatori nell'arco di una singola seduta. Un fatto è certo: l'ascolto di un poema eroico si esauriva, per lo più, nello spazio di un pomeriggio o di una sera, o d'una parte di quei periodi. Nell'*Odissea* sono ritratti in azione i cantori Femio e Demodoco: essi eseguono pezzi che occupano una parte (e anch'essa limitata) delle ore successive alla cena. Dunque è pensabile che i canti più comuni oscillassero dal centinaio di versi (l'estensione del canto con la sfortunata vicenda erotica fra Ares e Afrodite posto sulle labbra di Demodoco nel canto ottavo dell'*Odissea*: un pezzo autonomo e, all'apparenza, senza tagli) ai circa cinque-seicento versi, cioè la lunghezza più usuale dei ventiquattro «libri» in cui si suddivide ciascuno dei due grandi poemi eroici. Tale era l'estensione che potremmo definire «normale»: dettata dal grado di pazienza di una platea, dall'energia esecutiva di un cantore. Ora, ciascuno dei grandi poemi omerici eccede enormemente questi limiti, mediante

una specie di fattore moltiplicativo che porta il numero complessivo dei canti a ventiquattro: sempre nell'ipotesi che molti dei singoli canti dell'*Iliade* e dell'*Odissea* s'avvicinino alla lunghezza richiesta dalle funzioni epiche. Omero (se ci si concede, almeno in via provvisoria, di considerarlo l'indiscusso autore di entrambi i poemi) era quindi un poeta orale del tutto *estraneo alla norma*. Nessuno paragonabile a lui ci è noto. Creavano su scala assai minore perfino gli imitatori di Omero, nell'epoca successiva all'oralità pura: per esempio i poeti (quasi tutti anonimi) del «Ciclo epico», autori di poemi volti a colmare le lacune, a trar partito dalle omissioni del racconto omerico sul conflitto troiano e sui suoi strascichi. Quanto a possibili precursori di Omero, non ne conosciamo: né di nome, né di fama. Ma allo stesso tempo è fuori discussione che molti precursori siano esistiti: fondatori ed elaboratori della tradizione epica orale. Non abbiamo ragione d'immaginare, fra loro, la figura eccezionale per scala compositiva o per genio. Tutto lascia pensare che l'*Iliade* fosse il primo autentico poema lungo, o meglio monumentale, e l'*Odissea* il secondo. L'*Iliade*, così, sarebbe esclusiva creazione e disegno di Omero. Fondendo nel suo crogiolo e saldando fra loro buona parte dei canti ricavati dal suo repertorio corrente, traendo dalla massa un armonico tutto, il poeta avrebbe offerto un esempio di quella tensione al monumentale e all'architettonico che nell'ottavo secolo a.C. era nell'aria: ne fu forma parallela, proprio in quell'epoca, la comparsa di templi colossali e di possenti vasi funerari. Quanto agli ascoltatori d'Omero, avranno dovuto sottoporsi alla scomodità di una nutrita serie di audizioni: ed è forse più verosimile che l'abbiano fatto in ossequio alla fama enorme di artista unico, sfruttando anche la cornice di un'occasione particolarmente adatta, come una cerimonia religiosa. È un'ipotesi avanzata di frequente.

La poesia minore in verso esametro svanì in blocco,

come nebbia al sole, demolita in vari modi dalla sua mediocrità e dall'irrompere dell'alfabeto. Tutto quanto non era un'*Iliade* o un'*Odissea* dovette parere, al confronto, una petulante scheggia. Il plauso straordinario che avvolgeva i poemi, la loro stessa profonda natura orale li preservarono, finché per la prima volta furono trascritti in forma completa (anche se con numerose imprecisioni) per le necessità delle gare «rapsodiche» che divennero popolari, come sezione dei Giochi Panatenaici, nel sesto secolo a.C. Certo, una delle circostanze curiose relative a Omero è il suo apparire in scena proprio sul limitare del periodo orale: era l'epoca in cui la scrittura, grazie all'introduzione dall'Oriente di un pratico sistema alfabetico, nel nono o all'aprirsi dell'ottavo secolo a.C., prese a diffondersi in terra ellenica. Le più antiche iscrizioni alfabetiche scoperte in Grecia (nulla a che vedere con le nebulose e macchinose tavolette in scrittura sillabica d'età micenea) risalgono agli anni di poco successivi al 750 a.C.: testi scarni, senza pretese.[2] Uno o due versi di poesia potevano anche essere graffiti o dipinti su un'ampolla da profumi, o su una tazza per bere: ma è improbabile che la scrittura fosse impiegata per fissare sulla pagina (a prescindere dal processo creativo) un'opera con caratteri di complessa letteratura, prima che per almeno un centinaio, o più, d'anni si perfezionassero sia il sistema di scrittura, sia l'aspetto formale e materiale dei libri. La prima figura dai contorni netti nell'età della scrittura è Archiloco, poeta soldato di Paro e di Taso, che dedicò un verso all'eclisse di sole del 648 a.C., e compose certamente le sue poesie scrivendole egli stesso: eppure furono poesie ancora colme d'espressioni appartenute all'epica d'altri tempi.[3]

Ecco ora una questione allettante: Omero seppe costruire i suoi intrecciati e monumentali poemi solo grazie alla recente disponibilità della scrittura? Non si può escludere l'idea che, in qualche modo, il poeta abbia impiegato note scritte, o vergato liste di temi e di episodi. Suonerebbe però strana una così fulminea applicazione della tecnica nuova, e con un ruolo così basilare, in un'impresa poetica tanto poderosa. Su questo punto gli studiosi dissentono. Alcuni intravedono in Omero questo o quell'aspetto della tecnica scrittoria (se non altro, la dettatura dei versi a un aiutante scrivano): ipotesi suffragata dalla convinzione che poemi così estesi e raffinati non potrebbero mai esser composti col puro sforzo della memoria e dell'orecchio. Però lo studio ravvicinato delle tecniche dello stile orale, e d'altri simili edifici poetici, suggerisce che la diffidenza di quei critici potrebbe anche essere mal riposta. Sui due opposti crinali della discussione, esistono considerazioni importanti – di diversa natura – sulle quali regolarmente si sorvola. Ecco, a nostro avviso, l'osservazione capitale: la Grecia acquisì un sistema di scrittura adatto ad ogni uso solo in epoche avanzate del suo sviluppo culturale. È assodato che Egitto e Mesopotamia vantavano tecnologie abbastanza progredite, quando perfezionarono l'arte dello scrivere, con anticipo di secoli sui Greci, nel cuore del terzo millennio a.C. I regni achei del secondo millennio, seppure arretrati nelle tecniche costruttive e architettoniche (ritardo addebitabile, per lo più, all'asperità geografica) rispetto ai loro confinanti del Vicino Oriente a parità d'epoca, erano approdati a elaborazioni non molto inferiori, in campi diversi della civiltà. Si considerino gli organismi politici e il pensiero religioso: non c'è dubbio, gli Achei erano all'avanguardia. Eppure non possedevano ancora un sistema scrittorio adatto alla pagina d'arte: l'alfabeto sillabico noto come Lineare B non superava il modesto grado documentario, mentre caratteri cuneiformi e geroglifici già da secoli erano in servizio sul terreno della storia, della religione, della pagina letteraria pura.

Ovvio: sotto molti aspetti questa strana arretratezza greca nella sfera dello scrivere, l'ostinazione nel restare agganciati al peggior sistema in circolazione – per poi

gettarlo a mare senza un rincalzo in tempi rapidi – comportava pesanti svantaggi. Si deve imputare in gran parte a quel fattore, per esempio, l'immaturità storiografica, che si trascinò fino a Tucidide. Effetti paradossalmente positivi, al contrario, ebbe sul versante della poesia. La tradizione orale (quel genere di tradizione che solitamente il diffondersi della scrittura stronca) sopravvisse e s'elevò ben al di sopra del piano in cui le esigenze d'intrattenimento d'una piazza di paese o d'un palazzotto signorile rimanevano su livelli modesti. È certo che la tradizione eroica (già solida, con ogni probabilità, nella tarda età del bronzo) confluì nel «medioevo greco» seguito al crollo miceneo: ma è altrettanto certo che si stesse già irrobustendo nell'epoca della rinnovata espansione, nel decimo, nono, ottavo secolo a.C., nel tempo della colonizzazione, del formarsi di un'ossatura politica, sociale, economica. È ancora oggetto di studio quanto beneficio abbiano tratto da tutto ciò la sfera e le tecniche della poesia orale. È ipotesi ragionevole che quel beneficio fosse consistente, e che la poesia eroica dell'undicesimo secolo (per esempio) fosse stata molto più semplice, fatta – per entrare in dettaglio – prevalentemente di concise sentenze, incastonate nella misura del verso, come accadeva in altre culture orali. Se tale è il quadro, è chiaro che il «medioevo greco» non poté far da freno allo sviluppo di tecniche compositive piuttosto elaborate – il caso tipico è quello delle ampie similitudini – nella poesia tradizionale.

Così, anche la creazione del poema monumentale – ve ne fossero o no nell'aria i sentori – fu in questo tempo possibile. Responsabili, finora, della compressa brevità dei poemi eroici furono presumibilmente non uno, ma due principali fattori: non solo la loro funzione, ma il cuore stesso della tradizione. L'esigenza di poemi brevi, legata alla funzione, si faceva ancora sentire: la tradizione, invece, era già stata interrotta in più di un importante aspetto del contesto letterario. La poesia orale sorge – e possiede maggior forza di conservazione – in una società tradizionale: ma la società greca dell'ottavo secolo a.C. non era più tale. Economia in evoluzione, colonizzazione e viaggi di scoperta, la crescita della vita urbana e il tramonto del sistema monarchico: questi e altri fattori avevano profondamente incrinato un tradizionale stile del vivere, protrattosi (con qualche frattura al chiudersi dell'età del bronzo e all'aprirsi dell'era del ferro) per molti secoli. Ma non si sviluppò una tecnica di scrittura: grave lacuna, e sostanziale ragione per cui metodi poetici convenzionali sopravvissero nel cuore di un tempo che aveva ormai assistito alla scomparsa storica dei vincoli posti dalla tradizione ai fini e alla forma esterna della recitazione poetica.

In tal modo l'epica d'ampio respiro fu resa possibile: agiva per essa uno spirito di rinnovamento culturale, di ricerca tuttora imbrigliata negli argini di un'oralità ignara di scrittura. S'impone dunque un'importante conclusione: l'alfabeto e Omero non furono fra loro in rapporto di causa e d'effetto. Furono piuttosto i contemporanei frutti della nuova espansione greca. Una generazione ancora, e la scintilla dell'epica omerica si sarebbe perduta. La scrittura s'era diffusa troppo radicalmente, per consentire al genio della poesia orale di fiorire e creare ancora: il prodotto fu una poesia sulla scia di quella omerica, i poemi Ciclici e gli *Inni omerici* (sui quali si veda a p. 202 sgg.). E fra questi inni anche i più antichi e i migliori, come l'*Inno a Demetra* e l'*Inno ad Apollo* rivelano tracce di una consapevole ed elaborata imitazione. L'ottavo secolo a.C. era dunque il preciso periodo nel quale le condizioni erano le migliori per la creazione di un'epica monumentale: ed è questo il secolo cui appartengono con ogni probabilità l'*Iliade* e l'*Odissea*, la prima più vicina alla metà del secolo, la seconda alla sua fine.[4]

Su quali basi poggia la certezza, in questo problema di cronologie? Dalla pura tradizione biografica antica si

possono sperare puntelli solo modesti. Sulla persona di Omero i Greci rimasero nel vago, eccessivamente. Erodoto approdò a una sua datazione che ci appare, a grandi linee, corretta: collocò infatti Omero ed Esiodo dieci generazioni, non più, prima del proprio tempo. Pensiamo che la sua fonte fosse una tradizione genealogica: ad ogni modo, non possiamo pretendere l'esattezza aritmetica da chi, anche dopo Erodoto, insisteva nel collegare la nascita di Omero a una ninfa fluviale.[5] Un particolare illuminante esiste: nell'isola ionica di Chio si trovava una corporazione di rapsodi, cioè di cantori professionisti, che si fregiavano del nome di Omeridi, «discendenti di Omero». Le loro tracce risalgono al sesto, forse al settimo secolo a.C.[6] Fallirono sempre, quando tentarono di convincere i loro contemporanei che Omero era un chiota genuino o che loro, gli «Omeridi», vantavano diritti speciali sull'unico testo autentico dei poemi. Eppure le rivendicazioni di Chio nei confronti di molti suoi rivali dell'antichità non sono insensate. Forse gli Omeridi non erano impostori: ingenui, piuttosto, nella loro convinzione di poter perpetuare il controllo, nell'epoca del leggere e dello scrivere, su una tradizione orale. Comunque sia, l'esistenza di Omero deve essere stata anteriore alla metà del settimo secolo a.C., perché a quel tempo risalgono gli evidentissimi echi omerici percepibili nella poesia di Callino, Semonide e dell'*Inno ad Apollo*, e proprio allora il diffondersi della scrittura stava ponendo termine alla poesia orale come forma d'arte viva e attuale.[7] Al capo opposto della scala cronologica, Omero deve aver composto dopo la fine della guerra di Troia, che gli fornì materia del canto ed ebbe luogo – a prescindere dalle circostanze esatte – nel tredicesimo secolo a.C.

Diciamo dunque che per Omero le date proponibili sono, all'estremo più antico il 1200 a.C., a quello più recente il 650; ma elementi diversi s'accordano a suggerire un tempo più vicino alla fine che all'inizio – o anche alla metà – di questo vasto arco: possiamo citare il tempo di Esiodo, un poeta probabilmente posteriore (ma non di molto) ad Omero, e che sembra inquadrarsi perfettamente, in base a criteri cronologici sciolti dal caso Omero, nei primi decenni del settimo secolo. Più specifici segnali provengono dagli oggetti materiali, dagli usi e dalle concezioni descritti nei poemi. Bisogna premettere che i poemi sono un impasto, costruito ad arte, sia per linguaggio, sia per temi culturali, da fattori originari di epoche diverse: in parte provenienti dal tempo del poeta, in parte dai suoi immediati predecessori nella tradizione orale, e quindi dall'intera serie dei secoli prima di lui fino a risalire (in teoria, almeno) alla stessa guerra di Troia. Se riusciamo a identificare, tra questi fattori, alcuni dei più tardi, in tal caso localizziamo per approssimazione l'estremo cronologico più recente per la nascita dei poemi, premessa sempre la cautela che tali fattori siano genuini, e non aggiunte posteriori. Un piccolo gruppo di essi è databile, con probabilità, subito dopo il 900 a.C.: il paio di aste da lancio in dotazione ai guerrieri (accoppiate nell'*Iliade* alla spada singola da taglio, modello miceneo); l'uso di capaci tripodi-bollitoi (descritti fra i doni offerti dai Feaci a Odisseo); navi mercantili fenicie incrocianti nell'Egeo (presenti ancora nell'*Odissea*, specialmente nei racconti menzogneri di Odisseo e nelle parole di Eumeo, quando rievoca la propria infanzia). Elementi ancor più rari riconducono all'ottavo secolo: inclusa forse la descrizione di una tattica di combattimento che sembra equivalere a quella «oplitica», cioè lo scontro a ranghi serrati, ben distinto dalla forma eroica del duello, del campione solitario che sfida l'avversario. Uno o due oggetti (l'*Odissea* è in tal caso il terreno privilegiato) hanno riscontri precisi in reperti archeologici del settimo, più che dell'ottavo secolo a.C.: fa da esempio il motivo decorativo della testa di Gorgone. Questo complesso di indizi suggerisce l'area cronologica del 700 a.C. (si può scen-

dere di uno o due decenni) come *terminus ante quem* per l'*Odissea*. L'evoluzione della lingua s'orienta nella stessa direzione: qui l'esempio è il suono *w*, rappresentato dall'antico segno digamma. Dal greco ionico parlato questo suono era scomparso dal settimo secolo a.C.: ma spesso e volentieri i cantori omerici lo conservavano. Criterio precario questo, certo, quando si tratta di tradizione orale: e altrettanto si può dire del fatto che nella pittura vascolare, con maggior frequenza a partire dal 675 a.C. circa, appaiono figure e scene tratte da uno o dall'altro dei poemi. Diffusione dell'epica omerica, diremmo: ma forse, anche, nuove tendenze artistiche.

Non più d'una manciata di passi ci mette in guardia dal retrocedere Omero fino al tardo nono secolo, piuttosto che inquadrarlo tra la metà e la fine dell'ottavo: ma sembrano passaggi ben radicati all'organismo poetico, e ad ogni modo quello sarebbe l'estremo limite a cui ci si possa ragionevolmente spingere. Non dimentichiamo che la poesia omerica è largamente tradizionale, perciò ricca di elementi elaborati parecchio tempo prima: fraseologia arcaica (βοὴν ἀγαθός «valente nel grido marziale»; ἀνὰ πτολέμοιο γεφύρας «lungo gli argini di guerra»; ἐν νυκτὸς ἀμολγῷ «nell'ora notturna della mungitura»); antiquati nomi di popoli e di luoghi; oggetti legati al passato (spade borchiate d'argento; un casco di zanne di cinghiale, quest'ultimo in un episodio di composizione relativamente tarda, la spedizione notturna del decimo canto dell'*Iliade*).[8] Veramente, buona parte sia del tema narrativo sia dell'espressione di ciascun poema potrebbe radicarsi nei secoli che precedettero il tempo di Omero. Sezioni potrebbero risalire all'arco d'anni della stessa guerra troiana: e schegge poetiche perfino a epoche antecedenti, dell'età del bronzo. Un'analisi linguistica recente avanza l'ipotesi che la tmesi omerica, cioè l'uso di staccare elementi avverbiali o preposizionali che nella lingua posteriore avrebbero costituito parti integranti di verbi composti, appartenga a uno stadio del greco antecedente a quello documentato dalle tavolette in Lineare B.[9] In tal caso, si dovrebbero arretrare nel tempo gli elementi del linguaggio omerico, un balzo di cinquecento anni e più rispetto all'epoca del poeta: balzo non impossibile in una tradizione orale, ma improbabile per fattori diversi da isolati relitti della morfologia o della sintassi. Quanto all'apporto dei secoli nono e decimo a.C., il buio resta assai fitto. Fu un contributo notevole, senza dubbio, presumibilmente più ricco di quello della tarda età micenea. Con tutto ciò, la monumentalità compositiva fu propria di Omero, e possiamo tranquillamente attribuire al suo genio quanto, nei poemi, si conforma alla scala del grandioso. Come le similitudini più elevate ed elaborate; come tanta parte del più complesso (e sovente più ispirato) linguaggio, comprese le frasi sentenziose più ampie e ramificate; come la maggior parte degli episodi decisivi e accuratamente rifiniti, quali le uccisioni di Patroclo e di Ettore nell'*Iliade*, e il guardingo complotto contro i pretendenti nell'*Odissea*.

Chio, Smirne, Colofone, Efeso: le città che con fondamento si arrogavano i natali di Omero erano quasi tutte in Ionia, al di là dell'Egeo, sulla sponda dirimpetto alla madrepatria Grecia. Il dialetto dei poemi mostra una predominante ionica (benché non manchi un sostrato di forme eoliche, dalla regione confinante a nord con la Ionia, conservate per motivi principalmente metrici); esistono inoltre nell'*Iliade* alcune tracce di una conoscenza personale del territorio troiano e della costa dell'Egeo orientale.[10] Tirando le somme, si conclude (sicuramente per quanto attiene all'*Iliade*) che Omero era un cantore ionico, che visse e compose soprattutto in Ionia. Difficile accettare conclusioni diametralmente diverse per l'*Odissea*. Certo, il teatro principale del poema, l'isola di Itaca, si trova all'altro polo rispetto alla Ionia, all'estremo lembo occidentale dell'area greca; e il viaggio di Telemaco si spinge fino alle propaggini meri-

dionali del Peloponneso, che dalla Ionia e da Troia sono già a una bella distanza. Ma particolari geografici di questo genere, così come ci vengono offerti – circa la posizione esatta di Itaca, ad esempio, o la sua morfologia –, contengono proprio quell'intreccio di reale, di distorto e di fantasioso, del tutto naturale in una saga i cui elementi si erano diffusi a vasto raggio, attraverso la penisola ellenica fino all'opposto lido dell'Egeo, per essere laggiù elaborati in maturazione artistica dalla scuola di cantori ionici.[11] Bisogna aggiungere che il dialetto dell'*Odissea* ha una tempra ionica, energica non meno di quello dell'*Iliade*. Potrebbe essere stato l'esito di una convenzione letteraria: l'obbligo, per le composizioni epiche successive, di modellarsi linguisticamente sul dialetto di Omero. È un'ipotesi ammissibile. Ma è poco probabile che una convenzione di quel genere abbia agito in modo tanto perentorio in piena epoca orale.

I legami dell'uno e dell'altro poema con i luoghi dell'azione sollevano, infine, il problema della paternità specifica di *Iliade* e *Odissea*: problema che, come ben sappiamo, s'è da sempre mostrato infido e privo di sbocco. Senza contare che non è certo questa una delle questioni più stimolanti e costruttive, né circa i poemi, né circa Omero, la cui biografia resta irrimediabilmente scarna. Esistono quesiti critici schiettamente poetici, che supporremmo connessi all'identificazione dell'autore. Ebbene, persino tali punti oscuri possono ricevere risposte altrettanto positive sia presumendo un'età giovanile seguita da una più matura nell'esistenza artistica di un unico principale cantore, sia nell'ipotesi di distinti compositori. Una certezza dovrebbe ad ogni modo essere questa: il poema più antico doveva essere ben noto a chi compose il successivo.

Ma concentriamoci sulle differenze fra i poemi. Qui sta il vero interesse, qualunque siano le loro esterne connessioni. Il primo intervento è identificare le differenze che possano essere determinate dalla diversità di

soggetto. Il poema in cui predomina la guerra, avrà maggior ricchezza di vocabolario guerresco e, con l'eccezione di scene occasionali nel campo presso le navi o ambientate a Troia, scarsità di linguaggio da tempo di pace. Opposto lo scenario dell'*Odissea*: qui c'è un annodarsi d'avventure picaresche o fantastiche alla quotidiana vita in Itaca e, in minor misura, a Pilo e a Sparta. Quindi avremo penuria di linguaggio guerresco, e abbondanza di termini su navigazione, tempeste di mare, vita di palazzo e simili. Il linguaggio, che a larghe linee presenta nei due poemi un'uniformità notevole, a dire il vero ha degli scarti sotto specifici e ben delimitati profili, del tutto sciolti dall'argomento: e questo può essere significativo. Nell'*Odissea* troviamo un gruppo di formule esclusive. Eccone una scelta: κακὰ βυσσοδομεύων «covando malvagità»; τετληότι θυμῶι «con incrollabile spirito»; μεταλλῆσαι καὶ ἐρέσθαι «indagare e domandare»; κατεκλάσθη φιλὸν ἦτορ «si spezzò il suo proprio cuore»; δύσετό τ' ἠέλιος σκιόωντό τε πᾶσαι ἀγυιαί «cadde il sole e tutte le strade erano in ombra». Tutte queste espressioni ricorrono cinque o più volte. L'esempio finale, costituito da un intero esametro, per ovvi motivi si attaglierebbe, nell'*Iliade*, alle sole scene ambientate in Troia; gli altri invece sono d'uso più generale. Si possono poi aggiungere quei versi completi che si ripetono con frequenza nell'*Odissea*, ma sono rari nell'*Iliade*, sempre in sezioni (come il canto 24) che sono meno intrise di tradizione e mostrano un grado di sviluppo relativamente recente: ἀλλ' ἄγε μοι τόδ' ἐειπὲ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον «via, dimmi questo e sinceramente svelamelo» (ricorre tredici volte contro quattro), e il celebre ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἠώς «quando la nata dall'alba, la dita-di-rosa Aurora apparve» (ricorre venti volte contro due). Ecco ora, invece, una scelta di forme esclusive dell'*Iliade*: ἐρεβεννὴ νύξ «tenebrosa notte»; μοῖρα κραταιή «possente destino»; ὄσε κάλυψε «abbuiò i suoi occhi» e (quattro sole ricor-

renze, espressione perfetta per descrivere Odisseo, ovviamente) φρεσὶ πευκαλίμῃσι «con mente sottile». Si conta nell'*Iliade*, anteriore e perciò fonte di imitazione, un minor numero di frasi generiche esclusive di quel poema: e questo è naturale. Stupisce invece che siano prerogativa dell'*Iliade* alcune parole singole, benché condizionate, più o meno strettamente, dal soggetto guerresco: χραισμεῖν «difendere» (19 occorrenze); λοιγός, λοίγιος «distruzione, distruttivo» (25 occorrenze); κλόνος «mischia» (28 occorrenze); ἕλκος «ferita» (22 occorrenze). L'*Odissea* può contrapporre, come parola propria, sorprendentemente esclusiva, δέσποινα «signora», ancora una volta una parola condizionata, in certa misura, dal tema narrativo: una vistosa assenza, ad ogni modo, dal linguaggio dell'*Iliade*.

La presenza di variazioni nel linguaggio – specialmente se linguaggio formulare – è più significativa in una tradizione orale che in un ambito di letteratura scritta. Implica differenza di repertori, oltre all'esistenza di cantori distinti e di diverse tradizioni locali. Quest'ultima specifica differenza non si può ammettere nel caso di Omero: parallelismi e rimandi fra i due poemi, nettissimi, la escludono. Cantori distinti, allora: una probabilità da non scartare. Non esistono per essa preclusioni rigide se non, forse, il prodigio di due tali giganti della poesia così vicini fra loro. Né possiamo accantonare del tutto l'idea, che chiameremo «di Longino», di un'*Odissea* come opera della vecchiaia di Omero (*Del Sublime* 9. 13): è naturale che un cantore arricchisca o semplifichi il suo armamentario di formule, entro certi limiti, nell'arco del tempo, per di più lavorando a poemi di diversi tono e genere.

Linguaggio e stile dei due poemi non sono discordanti, in generale. Però è importante riconoscere che ampi scarti stilistici esistono, e possono avere un significato. In sintesi critica, tali scarti si riassumono in un appannamento dell'energia espressiva, nel secondo poema: un

altro punto di contatto con la diagnosi «di Longino». Più profondi sensi riveste quello che può parere un sottile, ma in realtà importante mutamento nella concezione degli dèi: e non è tanto il dettaglio che araldo divino nell'*Iliade* sia Iride, nell'*Odissea* Ermes (un cambio di ruolo radicale, eccentrico), quanto che nel poema più tardo le divinità si prendono a cuore una giustizia che avvolge e penetra il mondo umano, non si limitano alla salvaguardia dell'onore eroico o dell'ordine nella natura, come nell'*Iliade*. L'entrata in scena dello Zeus dell'*Odissea* (1.28-47) è uno sfogo d'inquietudine: gli uomini incriminano del male gli dèi, mentre essi stessi, con la colpa, ne sono i veri responsabili, e lui, Zeus, fa la parte di chi di tempo in tempo invia benedizioni ai virtuosi, castighi ai rei. Sparsi semi di questo pensiero sono riconoscibili anche nell'*Iliade*, ma nel poema posteriore essi sono maturati in qualcosa di superiore, che assomiglia a una teologia adulta.[12] Il tema dell'*Odissea* può snodarsi fino a condurre con maggior naturalezza a una riflessione etica, con i casi dei maligni pretendenti e il paradigma di Oreste vendicatore. Per concludere, appare chiaro che i presupposti teologici dell'*Odissea* sono i più elaborati ed implicano un più alto e ricco livello della tradizione epica nel suo complesso. Il linguaggio dell'*Odissea* (il vocabolario formulare è un caso a sé) si armonizza con questo quadro: parcamente più sciolto da arcaismi, più ricco di forme tratte dall'epoca in cui la grandiosa costruzione del poema avvenne. Nelle pagine seguenti porremo in luce altre diversità, soprattutto nella ripresa, con sfumate differenze, dei principali personaggi e dei temi dall'uno all'altro poema. Circa il problema preciso della paternità, la conclusione più attendibile è forse questa: l'*Odissea* è opera di un compositore distinto, anche se non possediamo la certezza assoluta che non sia la fatica di un «Omero» anziano. In ogni caso, questo nome continuerà ad essere usato nelle pagine che seguiranno, ad indicare chi

elevò i due monumenti della poesia eroica. Resta un dato solido, centrale: due poemi di un maestro – così complementari e così distinti fra loro – apparvero nel polo orientale del mondo greco, alle prime luci dell'era che è, a pieno diritto, già storia, per improntare di sé ogni lato della vita culturale, nella civiltà luminosa che ne fu conseguenza.

2. L'ILIADE

Questa creazione grandiosa e multiforme, senza dubbio monumento supremo dell'epica mondiale, può farsi oggetto di studio per la critica sotto numerose angolature. Probabilmente per molti lettori di questo volume l'*Iliade* è già inclusa, per buona parte, nel patrimonio delle personali letture: perciò una pura e semplice parafrasi sarebbe poco proficua. È parso quindi opportuno fondare l'analisi del poema su una panoramica critica dei suoi temi principali, canto per canto, offrendo in traduzione brani scelti per illustrare le linee di sviluppo e d'intreccio dell'azione e del linguaggio poetico. Se infatti il traliccio narrativo del poema possiede una propria linearità, è pur vero che questa chiarezza è spesso offuscata da robuste elaborazioni e digressioni: e il lettore dovrà assaporare il complesso dell'opera attraverso un'appropriata cadenza di fatti, se si vuole che l'impressione conclusiva sia armonica, come d'un architettonico insieme, più che d'una bruta aggregazione. Il principio conduttore delle pagine che seguono è di edificare, gradino dopo gradino, la capacità di scorgere oltre al piano del racconto, con i suoi agganci e i suoi snodi, anche le qualità dell'espressione, dello stile, del sentimento poetico, base per una confidenza più matura e intima con la poesia dell'*Iliade*.

Il poema si avvia con una breve invocazione alla Musa, perché con un recitativo esponga «l'ira di Achille».

Ira che, con le sue dirette conseguenze, è destinata a divenire fulcro del racconto: benché l'intera saga guerriera di Troia e le tensioni urgenti nel cosmo morale eroico appaiano, in modi e gradi vari, fonti d'ispirazione non minori. Nel nobile Achille l'ira esplode per un diverbio con Agamennone, condottiero degli Achei – i Greci – accampati in armi sotto i bastioni di Troia. Ad innescare l'ira è, indirettamente, il dio Apollo: egli ha disseminato un'epidemia mortale fra le schiere assedianti. Radice del male, rivelata da Calcante, veggente degli Achei, è Agamennone che rifiuta di restituire il premio di guerra, la giovane Criseide, a suo padre Crise, sacerdote di Apollo. Ed ecco, dal suo prologo lapidario il poema già s'inoltra nel cuore di un acceso scontro fra i capi greci. Già l'*Iliade* lascia trasparire, con netta esattezza, la sua proporzione di poema meravigliosamente ampio e superbo. Agamennone mostra altezzoso il suo scontento. Investe dapprima Calcante, poi, con impudenza peggiore, Achille levatosi a difesa del veggente. Achille replica con frasi rabbiose: è una sfida al grado e all'autorità del monarca al quale le forze di spedizione avevano giurato lealtà nel suo duplice ruolo di fratello anziano di Menelao (quindi responsabile dell'azione di rappresaglia contro il principe troiano Paride, seduttore di Elena) e di sovrano, eminente per potenza di mezzi, di «Micene ricca d'oro». Quella di Achille contro Agamennone è un'invettiva velenosa, e subito rivela la gelosia, l'amaro disgusto impliciti non solo nella posizione singolare di questo guerriero, ma anche nella complessiva scala di valori del codice eroico:

> «Non ho premio pari a te, io, mai, quando gli Achei
> strappano a Troia una rocca, forte di gente.
> Ma il peso peggiore di guerra, i mille assalti,
> reggono queste mie mani. Poi c'è spartizione,
> alto è il tuo premio, eccellente: a me piccola cosa,
> la stringo, e torno alle navi, rotto da sforzo di guerra.

Basta. Vado a Ftia. Sì, è immenso guadagno
spingermi a casa su navi rotonde. Non voglio
essere uno qualunque che *te* copre d'oro e di beni.»
E ribatteva, padrone d'armati, Agamennone, a lui:
«Fuggi, ritirati, se tale febbre ti sferza. Non m'inginocchio,
io, per farti restare da me. Altri ne ho intorno, io,
pronti a farmi più grande: e su tutti Zeus, la Mente!
Tu mi ripugni, più d'ogni altro signore, radice celeste.
Tu tieni nel sangue rissa, rabbia, battaglia.
Se hai tanta forza è regalo d'un dio, io dico.
Va' a casa tua. Prenditi navi e uomini tuoi,
certo, padrone, ma di Mirmidoni. Non conti
tu per me. Rido ai tuoi scatti. Ma voglio avvisarti:
ora che Apollo Radioso mi preda Criseide
io la rimando, con scorta d'uomini miei
su nave mia, ma prendo Briseide la bella,
tuo premio. Vengo io alla tenda. Tu capirai
quanto io ti sovrasti. Avranno orrore gli altri
tutti, a vantarsi miei pari, con me, a viso aperto!».
Tacque. Nacque l'amaro in Achille. Il cuore
altalenava nel petto lanoso, fra punti contrari:
uno, sfilare dal fianco la spada tagliente,
far vuoto davanti, stroncare l'Atride;
due, smorzare la bile, imbrigliare la febbre.
Già sfoderava dal cavo la lama, ed ecco dal cielo
scese Atena: Era l'aveva inviata, braccia di luce,
dea possessiva, imparziale d'affetto coi due.
Statua dietro il Pelide, Atena gli prese i capelli
fulvi, visione a lui solo, invisibile ad altri.
Fremito sacro, in Achille. Gira la faccia, conosce
Pallade Atena, occhi arcani, strani, accesi su lui...
(1.163-200)

In punti successivi del poema Agamennone mostrerà singolari cedimenti nella sicurezza di sé: ma ora la sua voce ribadisce con tono fieramente aggressivo i privilegi propri e l'onore dovuto. Da tutti gli altri egli è stato accettato – limitatamente almeno agli obiettivi della spedizione – come *basileus*, re sovrano: Achille farebbe meglio a non tradire la parola data, su questo punto. Un *basileus* trae il suo potere autoritario direttamente da Zeus, quello stesso Zeus che impone il suo dominio sugli altri dèi in virtù di diritti dinastici e della pura,

semplice forza, e che è inoltre fondamento di un altro potere, quello connaturato al suo, ma immensamente inferiore, dei sovrani terreni, i «re innalzati da Zeus». La radice originaria di questa concezione della regalità affonda nell'antica Mesopotamia, dove il potere dello scettro era «calato dal cielo» e affidato alla prima generazione di re-sacerdoti apparsi nel mondo. Il congegno di questo potere è tutt'altro che limpido nella versione greca, che di quella primordiale sovranità è un derivato piuttosto confuso. L'esistenza di un sovrumano diritto dei re è però confermata con miglior logica nel secondo canto. Ecco infatti la descrizione dello scettro di Agamennone, emblema del ruolo regale (e, su mandato del re, del diritto assunto da un eroe di dire la sua nell'assemblea): Efesto, dio fabbro, costruì lo scettro per Zeus, che lo affidò al dio araldo Ermes, perché lo passasse a Pelope di Argo; da Pelope fu trasmesso ai suoi successori argivi, Atreo, Tieste e ora Agamennone, che era anche monarca di Micene (2.100-8).

Gli dèi sono coinvolti nella disputa umana. Ne è conferma l'azione di Atena. Certo non si può lasciar libero Achille di assassinare sua maestà Agamennone. Si scatenerebbe l'anarchia: senza contare che la leggenda recitava in termini chiari come Agamennone dovesse restare in vita per mettere Troia a ferro e fuoco e cadere poi, al suo ritorno in patria, sotto la scure di Clitennestra, sua moglie. È egualmente naturale che tocchi a un dio bloccare l'attentato foriero di caos politico, benché in questa circostanza Atena non intervenga come braccio di suo padre Zeus tutore dell'istituzione regale, ma piuttosto come sostenitrice zelante dell'armata achea e nemica implacabile di Paride (che nel suo noto «Giudizio» l'aveva offesa, tempo prima) e degli altri Troiani. Nessun altro passo dell'*Iliade* dipinge con tale potenza una teofania. È regola infatti che gli dèi, quando si mescolano alle cose degli uomini, si rendano invisibili o si travestano sotto spoglie umane. Qui Ate-

na appare come nume, ma poi agisce con concretezza terrestre afferrando i capelli di Achille; la dea resta invisibile per tutti gli altri, ma corposo e agghiacciante fattore d'inibizione agli occhi di Achille (1.193-200). Eppure l'intervento celeste, benché fuori dalla norma, non è sottolineato da enfasi particolare. È solo uno fra i vari modi (il più frequente: prendere decisioni nel divino consesso in vetta all'Olimpo) in cui i cantori di scuola omerica ritraggono, con i mezzi espressivi a loro disposizione, il vivissimo partecipare dei celesti alle vicende umane.

Criseide è così restituita al padre sotto scorta, via nave. La descrizione dell'evento è stereotipa più d'ogni altra, punteggiata di formule fino a sfiorare la banalità. Apollo estingue la pestilenza. La risposta di Agamennone è il sequestro di Briseide ad Achille: azione che però egli affida a propri araldi, incaricati di prelevare la ragazza, senza esporsi di persona, come aveva in precedenza minacciato. Achille invoca vendetta da sua madre, la divinità marina Teti: ed essa appare all'eroe sulla spiaggia, in un'altra suggestiva scena d'epifania. La dea promette di compiere un tentativo e di convincere Zeus ad appoggiare la parte troiana, in modo da far ricadere su Agamennone, come il disastro più grave, il ritrarsi di Achille dai combattimenti. Il quadro di Teti supplice alle ginocchia di Zeus; il maestoso giuramento affermativo del dio, avvalorato dal cenno del suo possente «cupo sopracciglio» che scuote l'Olimpo; lo sfogo rabbioso di Era che di nascosto assiste alla scena e intuisce quali conseguenze si preannuncino per gli amati Achei, tutti questi eventi suggellano il canto, prodigioso per varietà e drammaticità.

All'aprirsi del secondo canto, Zeus decide d'inviare un sogno ingannatore ad Agamennone, con la promessa di vittoria imminente. Prima di sferrare l'attacco, il re ha però l'idea stravagante di saggiare il morale dei suoi, proponendo alle schiere di togliere le tende e di rimpatriare: proposte che gli uomini tentano subito di concretare, frenati solo a prezzo di vivi sforzi da Odisseo e dagli altri capi. Non fa meraviglia che Tersite, mordace e squallido anti-eroe, «l'uomo più sgradevole approdato a Troia», polemizzi contro le autorità: ma gli Achei si limitano a un divertito scoppio di risa quando Odisseo gli vibra un colpo con la sua mazza. Difetto fisico, bruttezza erano motivi tipici per l'ilarità degli eroi: e questo può spiegare anche la natura dell'improvviso scroscio di risate degli stessi dèi (1.599 sgg.) alla vista dello sciancato Efesto zoppicante qua e là nella sala olimpica a imitazione dei giovani coppieri Ebe e Ganimede. Segue una grandiosa uscita in armi dal recinto delle navi: un episodio scintillante, ornato con stile mirabile da un'ampia catena di sei similitudini, inanellate a illustrare il fulgore delle armi, il rombo dei passi umani e degli zoccoli precipitosi, l'aspetto della schiera achea e la maestria dei condottieri (2.455-83). Questo spiegamento di forze è anche pretesto per una grande rivista in forme epiche dei contingenti dalle varie zone della Grecia: è il «Catalogo delle navi», così definito dagli studiosi antichi, che a quanto è noto si fondava su un venerando registro delle forze navali riunitesi ad Aulide, scalo di partenza per la spedizione. Esso elenca minuziosamente il numero di vascelli agli ordini di ciascun condottiero. Il catalogo delle navi achee si estende per duecentosessantasei versi (per inciso, un tale brano la dice lunga sulle doti d'assorbimento di una platea fatta di ascoltatori «orali»), ed è coronato da una lista degli alleati troiani: molto più breve, però; e non si può dire che questo spiaccia, visto anche che il secondo registro mostra una vena inaridita di poesia, unita a povertà di significati storici.

Il catalogo navale acheo, con l'accurata registrazione di località non di rado oscure (nessuna di esse, però, frutto di pura immaginazione), con la sua coerenza qua e là non perfetta con il resto dell'*Iliade*, ha un suo pro-

prio aroma: lo percepiamo in questa rassegna delle forze agli ordini di Agamennone, imperniata su Micene:

Poi gli abitanti di Micene, forte di buone fondamenta,
di Corinto lussuosa, di Cleone belle fondamenta
e i possessori di Ornei, d'incantata Aritureia,
di Sicione sede dell'originario trono d'Adrasto,
quelli d'Ipresia, di Gonoessa dei dirupi,
abitatori di Pellene, genti dislocate ad Agio
rasente tutta la Costiera, attorno ad Elice spaziosa
cento vascelli in tutto, e Agamennone al comando,
figlio maestoso d'Atreo. Le più folte schiere, fior fiore
erano sotto di lui. Troneggiava, coperto di bronzo
lucido, in mezzo spiccava fra folla guerriera:
era il fior fiore, lui, e guidava la schiera più folta.
(2.569-80)

Lo stile è piatto, concreto, di una ripetitività appena accennata: lievito stilistico è l'eufonia degli stessi nomi di località. Pare talvolta che i loro epiteti derivino da una tradizione poetica diversa da quella della principale trama poetica. L'esistenza di questo ramo indipendente potrebbe giustificare il tono encomiastico per Agamennone, che stride aspramente con il ritratto dell'eroe, quale appare in altri punti, ambiguo, confuso, roso dal dubbio, guerriero senza costanza. Ad ogni modo il brano di Micene si lega a un'alta figura di condottiero e snoda nomi di città ben note: ma altri passi, e basti citare quello che elenca i contingenti tessalici, contengono pochi, o nessun nome, di una certa notorietà. Eppure non mancano di una loro attrattiva, che non è nudo interesse antiquario, ma l'idea che ne sorge di un'armata gravemente disunita, eppure – alla radice – già panellenica.

Il secondo canto si chiude con una lista degli alleati di Troia. Il terzo riprende la visione panoramica degli eserciti tesi allo scontro. Fra secondo e terzo canto, un bell'esempio di stacco tipico, con una sua logicità, organico al ritmo degli eventi: un punto adatto, insomma, per una breve interruzione del cantore. Indizio però non sufficiente a vedere in questa costruzione di blocchi poetici, di canti unitari, la mano stessa di Omero; o, per contro, a smentire la sistemazione e la scansione della materia nei ventiquattro canti attuali ad opera di studiosi ed editori posteriori. Comunque sia, l'atteso conflitto fra le forze non avviene. Un nuovo fatto lo sventa: Paride (che ha nel poema un secondo nome, Alessandro) irrompe alla testa delle file troiane e lancia una sfida per un duello uomo contro uomo. Menelao raccoglie subito il guanto: è lui l'eroe che ha visto sua moglie sedotta e rapita da Paride. E per assistere all'annunciato duello ecco Elena in persona, che raggiunge il re Priamo e gli anziani di Troia sulle mura della città sovrastanti le porte Scee. Quei vecchi mormorano commenti sulla bellezza quasi sovrumana di Elena, mentre Priamo le chiede di indicargli per nome alcuni Achei che spiccano su tutti: una richiesta che, come s'è più volte notato, parrebbe più verosimile al primo, che al decimo anno di combattimento, ma è un dettaglio accettabile nella sciolta intelaiatura di un poema che si prefigge lo scorcio potente, compresso. Il re concentra la sua curiosità su Agamennone, dapprima:

«Vieni da me, siediti accanto, figlia, a vedere
quello che era tuo sposo, e gli intimi, i tuoi
– io non t'incrimino, cara: è divino crimine, dico,
questa raffica greca di guerra, mare di pianto –,
poi a svelarmi per nome quell'uomo gigante,
dirmi chi è quell'Acheo, massa d'uomo possente.
Altri lo passano, vedo, con tutta la testa:
come lui, miracolo d'uomo, nessuno mai vidi con gli occhi
tanto è solenne! Si nota come un'aria regale.»
Elena, ora, parlava, spiegava, stella di donna:
«Sacro ti sento, suocero mio, e ti venero, anche.
Mala morte doveva sorridermi, quando andavo
dietro a tuo figlio: stavo fuggendo marito, parenti,
figlia nel fiore, una cerchia d'amiche che amavo.
Ma la morte non venne: e io mi spengo nel pianto.
Ecco, ora ti svelo quanto mi chiedi e domandi.

Quello è l'Atride, Agamennone, larga potenza,
doppio valore: gran re; in più, solida lancia.
Sì, mio cognato, cagna che sono: se pure fu tale».
(3.162-80)

È importante per il quadro poetico dell'*Iliade* che entrambi, Elena e Priamo, appaiano come figure dotate di comprensione e umanità, benché sia probabile che nella tradizione eroica né l'una né l'altro possedessero integralmente tale carattere. Il brano citato ha una sua funzione: fissare i due con i tratti di un'affabile civiltà, oltre a dare una rinfrescata – temporanea – alla facciata più maestosa del personaggio Agamennone. Nella traduzione italiana, alcune espressioni mantengono volutamente il fraseggio pletorico dell'originale («vidi *coi miei occhi*»; «mi chiedi *e domandi*»). Si tratta di formule, gruppi di parole irrigiditi, probabilmente già antichi di secoli, eredità di una fase in cui la dizione epica non toccava ancora il grado di rifinitura dell'era omerica (nella quale, per altro, persisteva una spessa patina di linguaggio tradizionale). Anche la frase di chiusura, εἴ ποτ' ἔην γε, è una formula, ma con una sua luce viva: il suo significato letterale è «se mai (egli) lo fu (mio cognato)», e in questo pugno di parole condensa l'amalgama di incredulità e di rimpianti che colora, all'improvviso, la visione che Elena stessa ha delle sue personali, singolari vicende.

Nel resto dell'episodio, noto agli antichi come «la rivista dalle mura», Elena mostra a Priamo dapprima Odisseo, poi Aiace e Idomeneo. Aiace è liquidato con piglio sommario e sbrigativo: non conta che egli sia personaggio di primo piano e che Priamo abbia formulato su di lui una domanda precisa. Ma forse questo è uno dei punti rari in cui si nota fine penetrazione psicologica (mentre Omero di norma dipinge i suoi caratteri eroici a più poderose pennellate): pare che le risposte di Elena diventino progressivamente più evasive, mentre i suoi occhi percorrono il campo di battaglia alla ricerca

dei due fratelli, i Dioscuri, e la donna giunge poi alla conclusione che i due siano rimasti in Grecia, oppure che abbiano pudore a mostrarsi in pubblico, fra le schiere, a causa della sorella. La realtà è diversa. Il poeta la rivela in un celebre distico: «la terra datrice di vita già li chiudeva, laggiù a Lacedemone, nell'amato suolo nativo» (3.243 sg.).

Ora Paride e Menelao aprono il loro duello nello spazio lasciato libero per loro fra le due armate che assistono. Paride è ben presto alle strette, ma Afrodite lo sottrae ai colpi, lo avvolge in una fitta bruma e infine lo riporta a Troia, nella sua stanza da letto, dove ordina ad Elena di giacere con lui. Paride è bellissimo – dice Afrodite ad Elena –, ora attende seduto sul letto, fresco e profumato come appena uscito da una danza, piuttosto che dal terreno di battaglia. Ma lo sguardo di Elena penetra sotto il travestimento di Afrodite – la dea ha assunto l'aspetto di una vecchia filatrice al servizio di Elena – e la donna rinfaccia alla dea l'uso crudele che sta facendo di lei, al puro scopo di soddisfare i suoi celesti desideri. «Vacci *tu* da lui» incalza Elena, «rinuncia ai sentieri degli dèi, non far più ritorno coi tuoi passi all'Olimpo, affànnati intorno a lui, avvolgilo di carezze, finché ti prenda per moglie, o per schiava! Quanto a me, non voglio stendermi fra quelle lenzuola: avrei come un marchio, addosso, le donne troiane non me lo perdonerebbero mai. Ho già una montagna di angosce sul cuore» (406-12). Una reazione francamente troppo aspra per la pazienza di un nume, seppure di stampo omerico. Afrodite mette in guardia Elena: badi a non ritrovare in lei un'avversaria spietata quanto le era prima amica e protettrice. Elena trema, ora, e acconDiscende docile al divino ordine di unirsi in amore con il suo uomo. La scena acquista una prodigiosa brillantezza, non solo per la sua limpida concisione, ma per l'alternarsi veemente d'amore e guerra, di desiderio e di compiacenza di sé da parte dell'uomo, opposti alla ri-

bellione, fattasi subito cedimento, della donna; tutto nell'atmosfera intensa, di tradizione più mesopotamica che propriamente greca, determinata dalla condizione di persone-oggetto a cui gli dèi possono ridurre i loro devoti sulla terra.

Giungiamo così al canto quarto. Ora una dea, molto meno giocosa di Afrodite, Atena, piomba come una stella cadente sul campo di battaglia, riveste l'aspetto di un guerriero e convince Pandaro, l'arciere, a prendere di mira Menelao con il dardo, infrangendo così la tregua siglata da giuramenti rituali prima del duello. L'uomo infligge una ferita cruenta, ma superficiale, sufficiente però a infrangere il patto: si avviano quindi i preparativi per uno scontro totale in campo aperto. In un episodio convenzionale e retorico, re Agamennone chiama a raccolta i contingenti e dispensa ai principi greci lodi e lavate di capo. La rampogna (anche ingiustificata) fa parte dell'atteggiamento eroico: ma in questa occasione il tono di Agamennone va sopra le righe, eccede la norma in cattiveria. Diomede deve mostrare eccezionale tolleranza di fronte all'ottusa aggressione di Agamennone. Dopo la serie dei preliminari, la battaglia finalmente esplode. Un resoconto celere e piatto dell'urto fra gli eserciti s'illumina vivamente, a un tratto, per una complessa similitudine. Poi il poeta dà inizio a una fitta successione di duelli individuali, costruendo così uno sfondo che durerà per l'intero poema, e offrirà alimento alla poesia:

> Gemito, urlo trionfale s'alzavano, fusi, da uomo
> là morente, qui che dà morte, in fiumi di sangue,
> come quando torrenti d'inverno scorrono il monte,
> fondono giù nella gola le loro cascate potenti
> sgorghi enormi, profondi nel vuoto burrone,
> tuono remoto di acque fra valli, che ode, il pastore;
> simile rombo s'alzò, faticoso, da mischia d'armate.
> Primo, Antiloco: colse un troiano protetto dall'elmo,
> nobile, là in prima fila, Talisiade Echepolo:
> rapido colpo alla cima dell'elmo, scura criniera,

> punta attraverso la faccia e allora il metallo acuto
> buca, penetra l'osso: e fu velo nero sugli occhi.
> Quello crollò, come torre, in mezzo alla mischia rovente.
> Steso, l'afferrò alle caviglie Elefenore forte
> Calcodontiade, l'uomo al comando d'Abanti febbrili,
> tolse quel corpo dal volo dei dardi. Già smaniava
> di disarmarlo, nudo trofeo. Ma fu breve brama.
> Ecco, Agenore ardente lo scorge trainare quel morto
> – curvo, lo scudo che lascia apparire il bersaglio del fianco –
> e l'inchiodò con la punta di bronzo, snodò le giunture.
> Sparve il calore, da lui. Sulla salma fu duro lavoro
> avido, acheo e troiano: e quelli parevano lupi
> uno alla gola dell'altro, l'uomo ad abbattere l'uomo.
> (4.450-72)

La similitudine dei torrenti alpestri è tipicamente omerica, per l'andamento calmo e dettagliato del suo sviluppo, ma anche per la sua penetrante complessità. Il punto di congiunzione esplicito fra i membri della similitudine è il tumulto, misto a fragore: della massa combattente, da una parte; delle cascate echeggianti, dall'altra. Il rombo del torrente dilaga a vasto raggio sulle alture, ma ad ascoltarlo c'è un individuo, un pastore solitario, ed è quest'ultimo a creare un suggestivo anello fra la natura bruta e il mondo umano, ma è anche un passaggio magistrale del poeta che dalla visione complessiva degli eserciti in lotta ci introduce al primo singolare duello del poema. Naturalmente lo stile omerico solo in rari casi fa ricorso a questi artifici; di norma ci si sposta da una scena alla successiva con franca immediatezza, ma in questo punto la similitudine, che nulla ha da invidiare alle altre, svolge una sua precisa e particolare funzione. Ed ecco il duello: esso racchiude fasi e dettagli che riconosceremo come ricorrenti in questi scontri individuali, benché quasi mai tali elementi vengano impiegati con dosaggio perfettamente identico. Il colpo mortale è descritto con precisione, il crollo della vittima è sottolineato da una frase toccante, o da una similitudine; l'uomo è identificato con cura mediante patronimico e città di provenienza. Nel nostro episodio

c'è anche una vittima secondaria sul fronte opposto: una combinazione non rara. Siamo informati con esattezza di come il guerriero si sia scoperto, e di come sia stato ucciso. Poi l'attenzione ruota di nuovo, s'orizzonta sul combattimento generale, visto ora con minore astrazione, rispetto a prima, solo in quanto Troiani e Achei appaiono paragonati a lupi.

Riprende subito la cadenza degli scontri individuali. Nel primo di essi la vittima è un oscuro giovane, ma il suo caso è trattato con toni commossi, personali, e per un attimo egli sale sul piedistallo degli eroi, non è più semplice, insignificante bersaglio per il travolgente Aiace:

> Qui il Telamonio colse il ragazzo di Antemione
> giovane, in fiore, Simesio. In giorni passati sua madre
> scesa dall'Ida alla sponda del fiume, del Simoenta,
> l'ebbe: seguiva, guardiana del gregge, i suoi genitori.
> Ecco il motivo del nome, Simesio. Restò debitore
> ai genitori d'averlo cresciuto. Il suo tempo fu troppo
> esile, sotto la picca tiranna di Aiace rovente.
> Primo all'assalto, il colpo lo prese al pettorale
> destro. Scavò totalmente la spalla la punta di lancia
> bronzea. Cadde sul suolo di polvere, come un pioppo
> vivo, alto sul verde disteso dell'acquitrino,
> ben levigato, solo là in alto gli spuntano i rami.
> Ecco, un carpentiere – ferro che brilla nel pugno –
> sradica, per incurvarlo a cerchio di ruota da carro,
> tronco inaridito, steso alla riva dell'acqua:
> tale e quale Simesio, il ragazzo di Antemione
> tolto di mezzo da Aiace, il divino...
>
> (4.473-89)

Il singolare nome del giovane, Simesio, è chiarito con calmo accumulo di particolari nei versi. Nulla ci viene rivelato oltre i dettagli della nascita, ma questi, col loro rustico naturalismo – la madre che s'addentra nei pascoli collinari con il gregge domestico – e il patetico rilievo del ragazzo che non sarebbe riuscito a saldare ai genitori il debito del suo mantenimento negli anni infantili, tutto questo fa dell'episodio un attimo magico.

Lo scontro armato, in sé, non ha storia. È subito finito. Una recluta come Simesio è solo un'agevole preda per esperti professionisti della morte come Aiace, Achille o Ettore. Un solo, facile colpo, ma subito mortale: la vittima è in ginocchio, questa volta non come una torre, ma (e qui la tensione poetica cresce) come un elegante e slanciato albero che prende forma innanzi ai nostri occhi, in una similitudine non esente da sovrapposizioni (ha maggior peso l'immagine dell'albero che crolla o del tronco già atterrato?): il cantore ama l'ampliamento, infatti, particolare dopo particolare, con virtuosismo infaticabile che però non eccede mai la misura. Il racconto della carneficina ora continua, con ritmo più rapido, per un'altra sessantina di versi, fino alla chiusura del canto.

A partire da questo punto il lettore d'oggi sente l'esigenza di uno stacco dallo spoglio tema marziale, vorrebbe allontanare lo sguardo dal campo di battaglia, distrarsi con discorsi, almeno, o episodi ambientati fra le navi alla fonda, o nella città assediata. Ma per questo il lettore dovrà attendere fino al canto sesto: il quinto si apre con Atena che ispira a Diomede sovrumane gesta d'eroismo e distruzione, e lo sviluppo intero di questo canto eccezionalmente esteso (oltre novecento versi) continua ad esplorare il soggetto della lotta armata e solo gli scontri che vedono impegnate divinità, come Ares e Afrodite, alleviano il tono plumbeo, ma quando ormai il canto volge alla fine. L'*Iliade* è un tetragono inno alla lotta eroica: sta qui la sua fondamentale natura. Quell'indugiare del poeta sulle scene d'apertura della battaglia campale non significa la sua volontà di rimandare un doloroso, ma inevitabile momento della narrazione, o d'intrattenere l'ascoltatore su temi più piacevoli, bensì il proposito di costruire un'introduzione adeguatamente fastosa all'episodio centrale della guerra.

Diomede è la figura ad alto rilievo. L'idea di uno scontro senza esclusione di colpi e ormai generale è ir-

robustita da una serie di combattimenti individuali, simili per schema, fra comprimari. Eccone due esempi:

> Fereclo fu denudato da Merione. Era figlio
> d'Armonideo, l'artista: maestro di varie magie
> tecniche, artigianali, baciato da Pallade Atena,
> architettò ad Alessandro le sue stabili navi,
> germi di cancro, poi fatte cancrena totale ai Troiani
> e a lui, costruttore, cieco ai divini decreti.
> Quando Merione, che lo braccava, l'ebbe agguantato,
> alla natica destra colpì; trafisse passando
> oltre osso e vescica la lama, fino a spuntare.
> Cadde ululando in ginocchio. Scese come sudario la morte.
> Ecco Megete che stronca Pedaio, figliolo d'Antenor,
> non genuino, però Teanò celestiale lo crebbe
> tenera, come coi propri, per compiacere al suo uomo.
> Lancia famosa, accorciò la distanza il Fileide,
> poi lo colse alla testa, alla nuca, con punta che morde:
> passa e buca, il metallo, fra i denti, trancia la lingua.
> Cadde, coi denti serrati su metallo di gelo.
>
> (5.59-75)

Queste due uccisioni sono un chiaro campionario dei motivi ricorrenti, degli schemi costruttivi propri di questi episodi di battaglia fra combattenti di secondo ordine: il particolare biografico rapido, ma spesso toccante, sul caduto o sui genitori; la descrizione a colori forti, talvolta raccapriccianti, del colpo mortale; le frasi convenzionali – ma non sempre monocordi – che siglano la morte. Nel caso di questi due scontri (e la cosa si ripete anche nell'episodio che segue), s'aggiunge un motivo tipico: il padre dell'ucciso è figura di maggior rilievo del figlio. Nel primo caso, era il costruttore delle navi fatali che condussero Paride a Sparta; nel secondo, il fratello di Ettore, Antenor, un importante nobile troiano. E inoltre la matrigna di Pedaio è quella stessa Teanò che nel canto successivo appare come sacerdotessa di Atena in Troia. Per l'uditorio del cantore la genealogia degli eroi è nozione acquisita, con cui ha dimestichezza; non è problematico, per chi ascolta, un patronimico allusivo come «Fileide», cioè «figlio di Fileo»: è una semplice nota, un tassello che arricchisce la figura di Megete, certo non vitale alla poesia, ma rassicurante, e inoltre comodo perché consente al cantore di spostare la nuova denominazione del personaggio in un altro punto dell'esametro. Riguardo alle ferite, la descrizione tende sempre all'orrore, all'enfasi epica, più che a un'esattezza clinica, benché nei due nostri esempi i dettagli di anatomia, incluse le mascelle di Pedaio irrigidite sulla punta metallica, siano del tutto verosimili. È singolare il fatto che i principi cretesi (Merione è per importanza secondo solo a Idomeneo) infieriscano con colpi più crudeli di quelli vibrati dai guerrieri dell'uno e dell'altro fronte: e qui la vittima è Fereclo. Potrebbe essere il riflesso, nell'*Iliade*, di un gusto tipico di certi poemi cretesi, poi confluito nella maggiore tradizione eroica ellenica.

Perfino il dio guerriero Ares (figura divina d'importazione, dai tratti barbarici, conservatosi come imbarazzante parente alla lontana del gruppo olimpico) è ferito da Diomede sul finire del canto. Lo squarcio è sanato da Apollo, il sangue si raddensa come latte che caglia. Per nulla turbato dalla brutta figura patita, o dall'evidente antipatia di Zeus, Ares s'accomoda a fianco del padre divino, tutto allegro, compiaciuto di sé fra le divinità, come Paride lo era sulla terra. Così si chiude il quinto canto. Il sesto ne è naturale continuazione, non esiste stacco, la battaglia infuria nella pianura, ma l'*aristeia* di Diomede, il suo personale spazio poetico di gloria e d'invincibilità, si esaurisce su una nota profonda di cortesia, d'umanità, quando l'eroe sfida a combattimento Glauco di Licia, ma poi scopre che con l'avversario intercorrono rapporti d'antica ospitalità famigliare. Il racconto s'impreziosisce di particolari privati, di ricordi, si prolunga con una sua parodia delle vanterie e delle controvanterie tipiche degli eroi che si affrontano: nulla esclude che sia la versione, integrata nell'*Iliade*, di una saga in origine isolata.

Frattanto Ettore rientra in Troia, deciso a far innalzare preghiere ad Atena, in favore dei concittadini duramente provati. Così la più ampia parte del canto sesto trascorre in scene dentro le mura, innescate da questo espediente di Ettore, plausibile, certo, anche se poco probabile: c'è dapprima l'incontro con la madre Ecuba, poi con Paride, che Ettore rimprovera aspro per lo scarso impegno marziale, poi ancora con Elena, verso la quale dimostra cortesia e comprensione, e infine con la sua sposa, Andromaca. È l'incontro più ampio. La donna lo implora: sia prudente, badi a sé, non esponga lei, il figlio e se stesso ai rischi più gravi. La risposta di Ettore è grave d'eroica dignità, ma piena anche di una compassione rara, e di vivida capacità d'immaginare un futuro:

«Moglie, anch'io tengo questo nel cuore, ma ho tanta vergogna,
troppa, d'uomini, e donne troiane fasciate nei pepli,
a imboscarmi, via dalla guerra, come codardo.
No, non è questo l'impulso, io so solo il coraggio
limpido, sempre, là in prima fila fra armi troiane:
devo proteggere l'alto nome del padre, ed il mio!
Sì, perché ho una visione, mi brucia nel sangue. Ecco:
giorno verrà, e Ilio cadrà, la mia Ilio adorata,
Priamo insieme e la gente di Priamo, lancia regale.
Io non mi rodo per Troia, per la sua agonia,
né per Ecuba madre, né per Priamo in trono,
né per i tanti fratelli, gruppo di puri eroi
vittime, probabilmente, atterrate dai nostri nemici,
quanto per te. Chissà, un giorno un Acheo di metallo
può predarti; tu piangi, e ti ruba i tuoi liberi giorni;
capiti ad Argo, serva ad un'altra, a filare ai telai,
ad attingere alla Messeide, all'Iperea,
piena d'amaro, ma intanto t'inchioda il tuo peso fatale.
Forse diranno vedendoti, un giorno, bagnata di pianto:
"Guarda, la moglie di Ettore: era il campione di guerra
fra cavalieri troiani, quando laggiù si moriva".
Sì, lo diranno. Così per te sarà un'altra agonia
vedova, senza quest'uomo, scudo ai tuoi giorni da serva.
Voglio cadere, morire, calare nel buio sotterra
prima che sappia il tuo grido, grido di te sradicata.»
(6.441-65)

Un attimo dopo questa pietà dolente si dissolve in domestica tenerezza. Bruscamente Ettore si volge, per prendere tra le braccia il figlioletto Astianatte: ma l'elmo lucente, il cimiero ondeggiante del padre impauriscono il piccolo, che si rifugia in seno alla nutrice. Allora «il padre amoroso e la nobile madre risero, e subito Ettore glorioso si tolse l'elmo dal capo e lo posò scintillante a terra...» (6.471-3). Le regole del comportamento eroico si ristabiliscono quando Ettore eleva a Zeus la preghiera per suo figlio, che possa divenire adulto e più valoroso perfino di suo padre, «e possa rientrare dal campo carico di armi insanguinate, dopo aver abbattuto un nemico, e sua madre possa gioire nel fondo del cuore» (480 sg.). La scena nel suo complesso è un portentoso intreccio d'ironia tragica (l'uditorio non ignora che il bimbo verrà trucidato selvaggiamente quando gli Achei irromperanno in Troia) e di barbarie eroica d'altero respiro. Ettore non fa trasparire incrinature nella sua linea di condotta, ma le sue parole, i suoi gesti illustrano il drammatico sconcerto che si annida nel cuore dell'ideale eroico: la fede, cioè, che per un guerriero l'onore sia il valore supremo, per il quale si devono porre a repentaglio moglie e figlio, perfino quando l'uomo riconosce errata la pubblica opinione su cui l'onore ha il suo fondamento. L'equilibrio morale dell'intero cosmo epico è qui intaccato dalla voluta ambiguità, dal tono corrosivamente «borghese» di questa scena eccezionale. Nell'*Iliade* risuona raramente la nota dell'intimità domestica: in questo punto è la nota dominante, e non solo ha la funzione di dar spessore alla figura di Ettore, che così offrirà maggior risalto ad Achille, più possente e più brutale, ma serve anche per illuminare dall'interno, alla fantasia di chi ascolta, la vita della città assediata e la sua fine incombente. E questo acuisce l'attesa e la forza poetica della battaglia che nella pianura sottostante è pronta a dilagare.

Fino a questo punto, ogni elemento ed episodio del

poema sono risultati in stretta armonia con lo sviluppo del tema «ira di Achille» e con l'intento di ritrarre in visione panoramica la guerra in corso. Un'unità di fondo, ottenuta attraverso una serie di vivide scene, ciascuna polo d'attenzione per l'ascoltatore, dalla stessa contesa fra i capi, al catalogo delle forze, allo schieramento in campo, fino al conclusivo urto fra le armate, seguito dal breve rientro di Ettore a Troia. Il settimo e l'ottavo canto segnano un'inversione: s'appannano sia la tensione dell'invenzione poetica, sia lo schema dell'unità narrativa. Non mancano particolari, e perfino intere scene, piene di luce: ma il canto ottavo, in particolare, non fa compiere passi in avanti all'azione, ed è visibilmente privo di una meta compositiva, se escludiamo la mera funzione d'elaborazione. È questa una funzione che sempre sta a cuore ai poeti orali, ed è vero che proprio il graduale sviluppo di un nucleo narrativo ha poi condotto al grandioso poema che oggi leggiamo. Perfino Omero, artefice dell'architettura epica, deve aver pagato qua e là il suo tributo alla tecnica dispersiva dell'elaborazione, in modi più o meno convenzionali. Nessun dubbio che arabeschi puramente ornamentali dovettero ben presto incappare nelle cesoie della critica: cioè caddero dal repertorio vivo del poeta e furono cancellati dal disegno di un più vasto epos organico, al quale quel repertorio andava mirando. Ad ogni modo il canto settimo si apre con Atena e Apollo che s'accordano – ed è un fatto singolare – per interrompere il combattimento generale, ispirando a Ettore l'idea di lanciare una sfida per un duello uomo contro uomo. Fatti già accaduti – o perlomeno fatti molto simili – nel canto terzo. Ma il nuovo scontro è fra due differenti protagonisti – ora è Aiace che estrae a sorte il contrassegno per il privilegio di affrontare Ettore – e trattato con maggior ricchezza di particolari rispetto al precedente. Non un cenno sul duello già disputato e sulle imbarazzanti conseguenze del fatto che la tregua allora stipulata era

stata slealmente infranta: un silenzio che incuriosisce. È un particolare però che non contrasta con una possibilità, basata su fondamenti diversi: che cioè il secondo duello non sia che un'elaborazione più dettagliata, e tenuta coscientemente a distanza, del primo, o forse di qualche schema ancor più semplificato che ha fatto da base a entrambi.

La sequenza dei colpi d'attacco e di risposta è senza dubbio qui più sfarzosa che in ogni altro punto. Ettore scaglia per primo la lancia (una contraddizione comune nell'epos omerico sull'uso delle varie armi: la lancia è in realtà una picca, impiegata per l'affondo, non è da getto). L'arma penetra profondamente, ma senza passarlo da parte a parte, nello scudo di Aiace, greve e massiccio: questo scudo è un vero pezzo unico. Aiace a sua volta lacera lo scudo di Ettore e il pettorale della corazza, ma non riesce a squarciare la carne perché Ettore si piega di lato. I due brandiscono di nuovo le picche, Ettore attacca Aiace, ma ancora una volta l'immenso scudo svia il colpo. Ecco, la lancia di Aiace affonda, questa volta, fino a scalfire il collo di Ettore: ciò non impedisce all'eroe di scagliare una pietra enorme, ma lo scudo di Aiace (sette pelli di bue, somigliante a una torre, corazzato di bronzo) ancora una volta fa barriera al proiettile. Aiace risponde con un masso ancor più pesante e lascia tramortito a terra l'avversario. Interviene Apollo e lo rimette in piedi, ma «quelli si sarebbero lanciati nella lotta a corpo a corpo con le spade, se non fossero apparsi gli araldi, messaggeri degli dèi e degli uomini, Taltibio e Ideo, il primo acheo, il secondo troiano...» (7.273-6). E su toni così pacati, innocenti, gli araldi arrestano il duello. Con quale giustificazione? Basandosi sulla circostanza che «la notte già viene: ed è bene obbedire alla notte» (282)! Si ha l'impressione di una caduta di tono, brusca e sfuocata. Lo scambio di doni successivo fa sì che l'episodio ricordi ancor più da vicino un incontro – però assai più ricco d'interesse –

quale quello fra Diomede e Glauco, nel sesto canto; o una fase nei ludi funebri in onore di un guerriero caduto, come lo scontro all'ultimo sangue, con armi reali, fra Aiace e Diomede nel canto ventitreesimo: e proprio quest'ultimo (il «duello sportivo») potrebbe essere l'elemento da cui si sviluppò, almeno in parte, l'elaborazione successiva. È comprensibile come gli araldi abbiano dalla loro un buon argomento: Zeus ha affetto per entrambi gli eroi. Ed anche il poeta, naturalmente, resta affezionato alla sua trama epica e non può consentire che la guerra approdi a prematura conclusione. Certo, avrebbe potuto escogitare soluzioni più efficaci, e sciogliere lo scontro con tecniche di narrazione diverse: preferibile è perfino la scappatoia impiegata nel canto terzo, quando il duellante che sta per soccombere è salvato da una divinità. Qui – si legge fra le righe – il ruolo di salvatore competerebbe ad Apollo: ma forse, al momento di far entrare in scena il dio, il poeta non se l'è sentita di proporre una mera ripetizione.

Nel duello non si notano altre singolarità troppo curiose. L'arma vincente è lo scudo di Aiace, impenetrabile: ma in altri decisivi combattimenti, pure uomo contro uomo, le carte in tavola sono falsate ai danni dell'uno o dell'altro avversario, in modi sgradevoli per il moderno gusto. Ciò non toglie che in questo caso lo scioglimento *è* poco riuscito, artisticamente, così come si presenta al lettore: poniamo pure sul piatto della bilancia con tutto il dovuto peso l'inevitabile trasandatezza della poesia orale (particolarmente vulnerabile – ancor più se progettata su dimensioni monumentali – alle cadute in incongruenze marginali), ma anche così risulta difficile dare un'equilibrata spiegazione della stranezza. Tutto questo non per teorizzare che l'episodio sia un'interpolazione o un'aggiunta postomerica, o che quest'inserimento sia da ascrivere a chiunque, tranne che al compositore principale del complesso epico. Questa è piuttosto la plausibile dimostrazione che il

continuo reimpiego di temi stereotipi, sottoposti a elaborazione o a diversi, ben consapevoli processi di variazione, può talvolta invischiare anche un poeta di enorme valore in secche di temporanea stanchezza. Pure non mancano lampi di bellezza, in questo canto. C'è il vecchio Nestore, venerando superstite di una più antica generazione di eroi, che con lento piacere s'attarda in una delle sue celebri rievocazioni («Ah, se fossi ancora giovane, come lo ero al tempo in cui i Pili e gli Arcadi si battevano sulle rive del Celadone dalla rapida corrente...», 133 sg.) narrando di un conflitto locale in cui abbatté Ereutalione, l'uomo che brandiva la straordinaria clava di Areitoo, il «clavigero»... Fatti, persone scaturenti da qualche minore tradizione, circoscritta a zone regionali, di guerre eroiche o sub-eroiche. Dello stesso Nestore è il piano che domina la chiusa del settimo canto: ottenere una tregua per la cremazione dei caduti, e sfruttare l'intervallo per scavare una grande trincea, difesa da un bastione, sul margine anteriore del campo delle navi (327-43; 433-41). Questa imponente costruzione strategica appare talvolta dimenticata nel resto dell'*Iliade*: studiosi antichi e moderni critici ne hanno proposto la condanna, come interpolazione. Non si può escludere tuttavia che l'idea fosse proprio d'Omero; o che si trattasse di un antico tema sporadicamente riaffiorante nello snodarsi della tradizione. La chiusa del canto è singolare, pittoresca per l'attracco di navi vinarie in arrivo dalla vicina isola di Lesbo.

Il canto ottavo si apre con un'assemblea degli dèi, nella quale Zeus vieta ufficialmente ai numi di soccorrere questa o quella parte in causa. Sul campo di battaglia Diomede salva Nestore nel corso di un episodio non troppo incisivo. L'azione di Ettore è travolgente, finché Zeus, contravvenendo alla sua radicata intenzione di dare un vantaggio ai Troiani, accoglie la preghiera di Agamennone per una pausa ristoratrice. L'arciere Teucro ha un momento sfolgorante di fortuna, ma non

riesce a trafiggere Ettore, e Zeus anima i Troiani a una rinnovata offensiva. Era e Atena si preparano a sfidare il bando di Zeus, ma le brutali minacce del dio fanno da deterrente. Cade la notte, con i Troiani accampati nella pianura, minacciosamente prossimi alle navi greche. Così si chiude un canto che è ricco di decisioni e di ripensamenti degli dèi, con veloci mutamenti di fortuna sul campo di battaglia: la sensazione complessiva è di nebulosità, e di scarso ordine.

Ben diverso è il canto nono. Esso appare come il pilastro centrale del tema dell'ira. Si invia alla tenda di Achille un'ambasceria, che dovrà comunicare il ravvedimento profondo di Agamennone e porgere generosi doni: l'intento è di piegare Achille a scendere in campo, a dar manforte agli Achei ridotti allo stremo. Ma di fronte all'offerta, ecco l'aggressiva ripulsa dell'eroe: egli minaccia di salpare immediatamente verso casa, e solo più tardi placa i toni, dichiarando che non alzerà un dito finché Ettore non attaccherà i quartieri mirmidoni e non appiccherà le fiamme agli scafi. Quest'ultima minacciosa previsione (citata più sotto in traduzione) adombra le folate d'assalti di Ettore, cuore narrativo della sezione centrale dell'epos. Questo succedersi di eventi, i preliminari per l'ambasceria, i discorsi di persuasione, il rifiuto astioso che ne sorge, tutto è descritto con abilità da maestro. L'azione di Agamennone ha movenze inconfondibili: proclama ufficialmente l'urgenza di abbandonare l'impresa (è una variazione su un tema che già l'aveva coinvolto nel canto secondo); Diomede critica con durezza il suo capo, pur senza l'arroganza provocatoria sfoderata da Achille: «Zeus ti ha concesso doni che fanno a pugni fra loro: grado superiore a tutti, in virtù del tuo scettro, ma il coraggio nelle armi, quello no, non te l'ha dato» (9.37-9): faccia pure il disertore, Agamennone, se vuole, ma gli altri resteranno ai loro posti, e condurranno a termine l'attacco. Interviene Nestore, con la sua diplomazia: propone un

banchetto, seguito da un consiglio di guerra per i capi eminenti. È venuta l'ora – Agamennone ha avuto tutto il tempo di far sbollire il suo risentimento – di porgere scuse ufficiali ad Achille: questo è il suggerimento di Nestore. Il re non ha nulla in contrario e propone un'ammenda sontuosa: tesori, schiave, la figlia come sposa, intere città. Ma quando Odisseo riferisce tutto questo ad Achille, parola per parola secondo lo stile orale, viene quasi sommerso da un fluviale discorso di ripulsa, che passa dai toni patetici a scatti prossimi all'isteria. L'argomentazione però non manca di logica: per quale motivo dovrebbe lui, Achille, far la parte del leone in campo aperto, e stare poi a guardare Agamennone che incamera i premi più preziosi? E perché mai il re e suo fratello Menelao dovrebbero poter godersi l'amore delle proprie donne, e Achille invece rinunciare a Briseide, e perfino cancellare il risentimento per il vedersela strappare a causa di una ripicca? Questa vena di sentimentale attaccamento a una concubina esula dallo schema eroico ed è, senza dubbio, risvegliata da esigenze retoriche. Ma il vero centro ispiratore della replica, la base concettuale, è la *time*, l'onore:

> Ho il cuore ingrossato d'amaro, quando ricordo
> quei fatti, come l'Atride mi fece insolenza
> pubblica, quasi fossi un nessuno, un uomo randagio.
> Basta. Tornate da lui, ditegli questo messaggio:
> ecco, io non voglio pensare a guerra scarlatta
> prima che Ettore, l'astro, figlio di Priamo duce,
> tocchi le navi mirmidoni, e le nostre baracche,
> sterminando Argivi, e incenerisca le navi.
> (9.646-53)

Fenice tenta di placare la collera del suo antico pupillo con una parabola di cui sono protagoniste le *Litai*, le Preghiere, che sanano i danni provocati da *Ate*, l'Accecamento; e il vecchio Fenice insiste con un ben più suggestivo racconto, con morale finale, incentrato su Meleagro che si adombrò e disertò i propri doveri bellici

dopo l'abbattimento del cinghiale calidonio (l'apologo ha tutta l'aria di una versione abbreviata da un'autonoma canzone di gesta). Ogni sforzo cade però nel vuoto: Odisseo ed Aiace, da soli, tornano dai compagni in trepida attesa, a riferire che Achille è implacabile.

Ancora un ritardo – un episodio isolato, autonomo – impedisce ai timori diffusi nello stato maggiore acheo di concretarsi: si tratta di una missione segreta esplorativa, che ha luogo quella stessa notte, nel corso della quale Odisseo e Diomede dapprima catturano la spia troiana Dolone, poi assassinano il re tracio Reso, arrivato or ora a rinforzo dei Troiani, e ne rubano i cavalli. Questi eventi si estendono nel decimo canto, sul quale è spesso pesato il sospetto d'essere un'aggiunta postomerica creata, forse, da un rapsodo – un recitatore di mestiere – brillante e ambizioso, probabilmente nel settimo secolo a.C. Un dubbio che potrebbe anche essere ingiustificato, pure se gli avvenimenti di questo canto (dei quali non si fa più cenno nel resto del poema) considerati in sé presentano lati eccentrici e sono espressi con linguaggio che, qua e là, pare svincolarsi dal corrente repertorio formulare. Il comportamento dei protagonisti, non meno del loro modo d'abbigliarsi e d'armarsi, è certamente atipico: d'altro canto, una perlustrazione notturna deve necessariamente ricorrere a schemi tattici, a un equipaggiamento propri delle operazioni diurne? Senza contare che un buon numero di lettori finisce con lo scoprire in questo canto doti di drammaticità e un fascino particolare. Quanto allo stile, può giungere sorprendente (per esempio) la similitudine ai versi 5-8 nella quale vediamo Zeus sbiancare il cielo con i suoi fulmini «annunciando pioggia insistente, o grandine, o neve... *oppure, talora, le mascelle immani della guerra dolorosa*» (ἠέ ποθι πτολέμοιο μέγα στόμα πευκεδανοῖο). L'espressione curiosa è qui confinata in un singolo verso, che potrebbe essere un'interpolazione, ma si prosegue dicendo che Agamennone geme fittamente, con questa stessa cadenza dei lampi, «nel fondo del suo cuore, e le sue interne viscere, intanto, erano scosse dal tremito» (τρομέοντο δέ οἱ φρένες ἐντός, 10): è una frase che non ricorrerà mai più. E poco più tardi il re «si strappò molte ciocche di capelli, con tutte le radici, dal capo, rivolto a Zeus delle altezze» (πολλὰς ἐκ κεφαλῆς προθελύμνους ἕλκετο χαιτάς / ὑψόθ' ἐόντι Διί, 15 sg.): ancora un'espressione bizzarra, esclusa dal comune stile epico per esprimere il dolore. E pure il successivo undicesimo canto, cruciale per lo svolgimento della trama principale, e certamente di mano omerica, si apre con un'invenzione poetica non meno isolata: ora è Zeus, intenzionato a eccitare i capi achei, che «invia alle navi degli Achei l'atroce Rissa, *che reggeva in pugno un mostro di guerra*» (πολέμοιο τέρας μετὰ χερσὶν ἔχουσαν, 11.3 sg.). È chiaro, l'espressione di questo concetto risulta più efficace della similitudine vista nel canto decimo: ma fa da richiamo al lettore, avvertendo che Omero può sorprendere, inventare qua e là un linguaggio e dei concetti che restano esemplari unici nel poema. È un espediente che scatta soprattutto quando le circostanze generali dell'azione sfuggono alle regole, escono dagli schemi. Quindi solo nel regolare fluire della narrazione, quando il quadro è bene ordinato, la presenza di stile eccentrico o l'apparente rifiuto di un linguaggio formulare possono dar adito a ragionevole sospetto d'interpolazione, di una mano postomerica al lavoro.

Il canto undicesimo segna una svolta allarmante nelle vicende achee, con il ferimento di Agamennone (dopo uno squarcio di prodezza bellica di cui si rende sorprendentemente protagonista) seguito da quelli di Odisseo e di Diomede: s'innesca così una serie di non meno di sette canti consacrati con austero impegno alla descrizione di una lotta feroce e disperata. I ritardi e le diversioni che allontanavano lo scontro frontale nell'aperta pianura sono ormai ricordi sbiaditi. Se il lettore si è as-

suefatto ad aspettarsi che la monotona sequela di centinaia e centinaia di duelli individuali sia di tratto in tratto interrotta, piacevolmente per lui, con panoramiche dalle mura, con scene ambientate in città, da ronde notturne e altre distrazioni del genere, ebbene questa attesa di chi legge è condannata a spegnersi: è su una china obbligata, ormai, deve accettare l'idea che lo stato di guerra – trattato con fini variazioni ma, nella sostanza, perpetuo e granitico – è ormai un tema sovrano del poema. Poesia guerriera, dunque: ma un attento ascolto del linguaggio omerico, l'osservazione delle sue torniture rivelano la brillantezza, il fascino tutto particolare del canto marziale. Omero è un maestro della variazione: la ricchezza sterminata delle combinazioni formulari genera un suo caratteristico incanto. Poesia piena di cuore: la vicenda di trionfi e cadute, le svolte di fortuna a seconda dell'ondeggiare della battaglia presentano un'equilibrata cadenza di pathos, di partecipazione umana, scandaglio psicologico, e perfino di satira. È certo che gli antichi ascoltatori – gente comune, senza dubbio, nella maggioranza, almeno, non platea esclusiva di aristocratici votati a mentalità guerriera – dovevano possedere motivazioni profonde e acuto interesse per restare incatenati con compiaciuta tensione al canto che si snodava per ore e ore: il tempo richiesto da questa ciclopica e severissima sezione centrale dell'*Iliade*. A tal proposito le considerazioni principali sono le seguenti: molti uomini (per le donne il discorso non vale) sono attratti dalla pura descrizione del combattimento; l'*Iliade* costituiva un'epica nazionale di cui ogni villaggio, ogni città ellenica poteva sentirsi partecipe (benché suoni strana la circostanza che il corpo di spedizione ateniese abbia ruolo così esiguo); l'uditorio certamente già possedeva notizie su molti dei protagonisti e dei gruppi famigliari citati nel poema, assaporando così l'invenzione creativa ogni volta che appariva nei versi; in ogni caso, l'*Iliade*

non poteva non esser ripartita in numerosi episodi legati, recitati in più giorni, o in diverse parti di una giornata; infine, l'altissimo poeta compositore dell'*Iliade* doveva godere di un credito eccezionale, come eccelse erano le sue doti artistiche, e questo imprigionava l'attenzione dell'ascoltatore a un materiale poetico che, eseguito da un cantore di second'ordine, poteva suonare torrenziale e ripetitivo.

Naturalmente la battaglia non è tutto. Non mancano saltuari diversivi: molti di minor momento, uno più importante. Ci sono capi feriti sul campo, che soffrono e fanno piani nelle retrovie: ecco un originale tronco tematico per la variazione, con frequente andirivieni di dispacci da e per il campo acheo. Ricorre la scena degli dèi assisi in adunanza: i loro cuori battono allo sviluppo della guerra, ora in cima all'Olimpo, ora – e ormai è il caso più frequente – sul monte Ida, osservatorio a picco proprio sul campo di battaglia. Posidone e Apollo planano a infiammare l'una o l'altra schiera; sul fronte dei combattenti umani spiccano momenti di individuale trionfo, per Agamennone prima del suo ferimento; per Idomeneo, condottiero cretese; per Aiace, quando difende le navi con eroismo tenace; infine per Ettore, si può dire in ogni fase degli scontri. La pausa più vasta è la seduzione di Zeus, fra l'ultima parte del quattordicesimo e l'inizio del quindicesimo canto. Era deve trovar modo di garantire a Posidone maggior libertà di manovra a sostegno degli Achei. Perciò, fiancheggiata da Sonno e usando il cinto di Afrodite, mette in ginocchio Zeus con il desiderio di lei, finché il dio l'abbraccia, la possiede e finalmente cade in un profondo sonno. È un episodio di spensieratezza, brillante (Zeus, tra l'altro, snocciola a Era un elenco delle proprie amanti, le cui attrattive – le assicura – non son nulla, paragonate al fascino di lei in quel momento), ma anche suggestivo e d'intonazione lirica:

Ora chiudeva a sé la sua sposa, il figlio di Crono:
sotto quei corpi creava germogli di erba la terra
sacra, e umido loto, tappeto di croco, giacinto
morbido, denso, alto sostegno dei corpi sul suolo.
Quello fu letto d'amore, alla coppia. Coltre una nebbia
d'oro stupendo, imperlata da gocce cadenti di luce.
Ecco, dormiva profondo il padre, là sul Gargaro
vittima d'Eros, di Sonno: chiudeva la sposa sul petto.
(14.346-53)

Frattanto Posidone incita Aiace, che tramortisce Ettore con un macigno. I Troiani sono respinti oltre la fossa e lo steccato. Ma ora Zeus si desta, e quanto scorge lo riempie di sdegno: con netti ordini scandisce quale esatto corso dovranno prendere gli avvenimenti. Apollo restituirà vigore ad Ettore, ancora svenuto, e seminerà il panico fra gli Achei, al punto che (sono parole di Zeus):

fuggano, piombino in rotta fra chiglie dai fitti bancali
sue, d'Achille: lui spedirà suo fratello di armi
Patroclo, ed Ettore, l'astro, l'ammazzerà con la picca
là sotto Troia. Ma sterminerà, Patroclo, prima,
vite radiose, e mio figlio, il mio Sarpedonte, la stella!
Strazio d'Achille sarà, che darà a Ettore morte...
(15.63-8)

Queste parole sono una brusca puntualizzazione: l'intreccio può riservare colpi di scena, scarti, episodi ritardanti. Ma tutto ciò non conta. L'esito risolutivo della guerra non fa parte delle attese e dei dubbi dell'uditore, il quale sa già in anticipo, esattamente, come andrà a finire. L'esplorazione del dettaglio; il motivo nettamente illuminato; le sfumature di una circostanza: ecco gli stimoli per attizzare fino al calor bianco l'interesse della platea, indispensabile per attrarre l'ascoltatore nell'intrico esuberante di questa poesia. E intanto si schiude il nocciolo tematico principale, quello dell'ira, che ora, al sedicesimo canto – forse il più prezioso dell'*Iliade* –, compie un passo cruciale.

Il quindicesimo canto si chiudeva con Ettore prossimo a incendiare le navi. C'è la resistenza disperata di Aiace e ora, all'aprirsi del sedicesimo canto, Patroclo riferisce le notizie ad Achille chiedendogli il permesso di scendere in battaglia. Achille non solo acconsente: va oltre, presta al compagno le proprie armi. Patroclo irrompe in campo con i Mirmidoni, risolleva rapidamente le sorti greche, si scatena come un fiume in piena fin sotto le mura di Troia, trascinato dal suo stesso assalto trionfale e dal destino oltre il limite d'azione prescrittogli da Achille. Patroclo abbatte Sarpedonte, come Zeus aveva profetato, o meglio, decretato: scoccata l'ora, il dio ha la tentazione di contrastare il fato, ma Era e gli altri numi lo diffidano dal farlo (16.432-58). Lo scontro con Sarpedonte gode di un'ampiezza narrativa superiore a qualsiasi altro episodio analogo (fatta eccezione per i duelli ufficiali del terzo e settimo canto). Il passo ha una funzione importante, perché consacra Patroclo come autentico astro di prima grandezza e dà più vivo risalto alla sua uccisione sotto i colpi di Ettore. Inoltre, l'episodio apre un crescendo, una sequenza di morti tragiche ed eccezionali – Sarpedonte, Patroclo nel sedicesimo, e infine Ettore nel ventiduesimo canto – da cui traspare la maestria costruttiva, il gusto più «architettonico» di Omero poeta.[13] Tre scene di morte, e in ciascuna scopriamo elementi tematici e di linguaggio in comune con una delle altre, o con entrambe. Ciascuna fa da tassello significativo nel grandioso mosaico narrativo dell'ira. Si può dire che in questa scala poetica la morte di Sarpedonte funge da puro gradino d'avvio: ma già immette nei versi una nota ininterrotta d'emozione, resa più intensa dal cordoglio di Zeus e dallo scroscio di gocce di sangue fatto spiovere dal dio in segno di funebre onore per il figlio, prima della morte. Con il suo primo colpo Patroclo abbatte l'auriga di Sarpedonte, mancando il bersaglio principale: proprio come, più tardi, egli colpirà l'auriga di Ettore, Cebrione. Nel primo

caso non c'è combattimento sulla salma dell'auriga, mentre Cebrione caduto sarà al centro di una violenta mischia, anteprima della battaglia sul corpo di Patroclo destinata ad occupare l'intero canto diciassettesimo. Il secondo colpo di lancia ferisce Sarpedonte a morte: nell'agonia l'eroe esprime la sua angoscia per l'eventualità che il nemico spogli il suo cadavere delle armi. È un motivo che ritroveremo nelle parole di Ettore morente. Queste tre uccisioni sono le sole in cui udiamo parole di eroi agonizzanti. Un identico verso, a siglare le morti:

> fu la sua ultima voce: confine di morte l'avvolse.

Comune alle tre scene è il concetto che la *psyche*, o spirito della vita, evada dal corpo nella morte. Nei casi di Patroclo ed Ettore (e sono i due unici casi) la *psyche* aleggia lamentandosi funebremente all'Ade. La salma di Sarpedonte, invece, è traslata nella terra nativa, in Licia, da Sonno e Morte, *Hypnos* e *Thanatos*: è naturale, un destino esclusivo spetta a chi è figlio di Zeus.

Una fitta rete di rapporti lega i tre episodi. L'impressione è che Omero li elabori in forma di sequenza fino al grado più intenso, all'apogeo della morte di Ettore. Ma anche l'uccisione di Patroclo è drammatica, almeno quanto è importante: nei momenti che la precedono e determinano, una relazione si stabilisce fra questa morte e quella di Ettore, sia per l'ugual grado di pathos, sia perché in entrambi i casi una divinità appare a dar manforte all'avversario, e rende fatale la sconfitta. Patroclo è a faccia a faccia con Ettore: ed ecco, Apollo lo colpisce da dietro, alle spalle, e lo stordisce, rimanendo invisibile. L'armatura di Patroclo – elmo, scudo, lancia, corazza – cade in pezzi, e l'eroe è inerme all'attacco prima di un guerriero gregario, infine di Ettore (16.787 sgg.). A sua volta Ettore sarà ingannato da Atena che apparendo sotto le false spoglie di Deifobo, uno dei fratelli di Ettore, lo convincerà ad affrontare Achille, e al-

lo stesso Achille riconsegnerà la picca, dopo che il primo lancio s'era perso lontano dal bersaglio (22.226-77). Ad esser sinceri, in quest'ultimo caso l'intervento divino ha sapore di gratuito: l'ascoltatore sa perfettamente che, per quanto valoroso possa essere Ettore, Achille è il campione indiscusso. La verità è che la fonte vera d'ispirazione per Omero non sono la bravura con le armi, la potenza fisica, lo scambio vero e proprio di colpi (soggetti, tutti, di trattazione convenzionale, irrigidita, d'una negligenza quasi meccanica), ma l'uomo: cioè quale dei due valorosi debba giganteggiare, reso irresistibile da un'onda crescente di energia marziale, di lucida baldanza eroica che sono riflesso immediato del favore divino, oltre che di fatale predestinazione. Patroclo è segnato: deve cadere, perché Achille torni a imbracciare le armi, e la morte di Ettore è la via obbligata, il destinato balsamo per l'onore piagato di Achille, la breccia nella difesa di Troia, che capitolerà e, infine, il segno del castigo per la seduzione di Elena e per lo strappo alle norme dell'ospitalità che erano la sfera esclusiva e gelosa di Zeus.

Una mischia atroce sulla salma di Patroclo, contesa fra Troiani e Greci, si distende per i 761 versi del diciassettesimo libro, sottolineando la gravità straordinaria di quella morte. Lotta allo spasimo, con le schiere altalenanti, ora vittoriose, ora cedenti sugli opposti fronti. Cadenza di similitudini crea solennità, mista a una varietà ristoratrice. La serie è all'apice con la definitiva prevalenza achea:

> Due impetuosi traevano via dagli scontri quel morto
> alle navi rotonde: dietro, la guerra avanzava
> bruta, come un incendio all'assalto di borgo abitato:
> rapida fiamma, cenere, luce, le case corrose,
> globi abbaglianti, ruggire di fuoco in folate di vento.
> Simile era il boato in crescendo d'uomini in lotta
> e di cavalli, alle spalle di quelli che erano in marcia.
> Quelli parevano muli: muli fasciati di forza
> quando giù dal crinale, lungo scarpata di sassi,

traggono un tronco, alto pennone di nave: s'incrina
mentre galoppano, in sforzi e sudore, il caldo fervore.
Simili, i due impetuosi traevano il morto. Dietro,
coppia di Aiaci arginava: come argina acque,
alberata, una giogaia inarcata nel piano,
diga che frena la corsa aggressiva perfino di fiumi
rapidi, fa rimbalzare indietro nel piano quei gorghi,
argine fermo, e l'urto fluente non la scalfisce.
Simile, coppia d'Aiaci – senza spiragli bloccava
l'urto troiano...

(17.735-53)

Rapporti quasi astratti fra gli elementi in gioco nei paragoni; il naturalismo nel descrivere scenari di potenza, o di violenza in natura o nella vita sociale umana; il fluire rapido da un paragone all'altro: tutto questo appartiene allo stile di Omero, alla sua arte di costruire accumulando similitudini. Molti l'hanno imitato, nessuno eguagliato. La singola similitudine esce vittoriosa dall'esame più meticoloso per nettezza d'osservazione, brillante linguaggio, pertinenza all'azione narrativa che si sta svolgendo, di cui costituisce implicito commento. La similitudine della giogaia e del fiume in piena, ad esempio: è interminabile, all'apparenza, nel suo sforzo di ritrarre ogni dettaglio, di ottenere l'effetto con linguaggio ripetitivo. Ha così un'enfasi misurata, connaturata alla granitica e implacabile resistenza di Aiace e di Teucro.

Il corpo di Patroclo è ora saldamente in mano achea. Ed è ormai tempo – siamo all'inizio del diciottesimo canto – che Achille apprenda la notizia dolorosa: l'eroe si rotola nella polvere, con il cuore in lutto. Si presenta Teti, sua madre, in compagnia delle ninfe, in un tentativo di conforto: essa potrà almeno chiedere a Efesto di fabbricare armi nuove, in sostituzione di quelle di Achille, predate alla salma dell'amico. Intanto Era invia Iride, con un messaggio per Achille: dovrà inchiodare i Troiani con il terrore, apparendo sul terrapieno e lanciando l'urlo di guerra. E qui Omero apre una parentesi, densa di significato: mostra Ettore che in slancio di (incauto) eroismo sprezza il consiglio datogli da Polidamante di ripararsi all'interno delle mura. I versi finali del canto (483-613) sono consacrati a uno splendido pezzo descrittivo: ecco le armi costruite da Efesto e fra esse, con alto spicco, l'immenso scudo, con intagliate scene di pace e di guerra. Tutta la descrizione dello scudo è in stile scorciato, ma evocativo, parente stretto di quello impiegato nelle similitudini: la danza e il raccolto, il giudizio sulla piazza principale, agguati e – premonizione sinistra – le lotte per strappare ai nemici le salme dei caduti.

Prima che Achille possa ritornare al combattimento deve celebrarsi una riconciliazione ufficiale con il re Agamennone. Questo motivo invade la maggior parte del diciannovesimo canto. La chiusa, non priva di fiacchezza, è una disputa sul dubbio se Achille debba o non debba rifocillarsi con del cibo prima di imbracciare le armi. A partire da quest'istante, fino alla morte di Ettore, assisteremo a una catena di volute diversioni, di rallentamenti, che molto hanno in comune con quelli notati all'inizio dell'*Iliade*. L'intento, questa volta, è scolpire nella mente di chi ascolta l'immagine di un Achille furibondo, teso alla vendetta; e dell'intero Olimpo divino ormai spasmodicamente concentrato sugli avvenimenti. Achille è pronto, sul suo carro da guerra: ed ecco, in prodigioso groviglio di naturale e di magico, i suoi cavalli gli profetano la morte (19.397-424). Ora, nel ventesimo canto figure divine (escluso Zeus, troppo augusto per impegnarsi nella lotta) calano sulla pianura pronte a battersi fra loro, chi a rinforzo greco, chi troiano. Ma con secco taglio la mischia celeste è sospesa. Achille incrocia la lancia con Enea, non senza prolissi preparativi verbali, curiosamente ornati. Ma Enea, come poco più tardi Ettore, è sottratto all'estremo rischio da una mano divina, e posto al riparo. Nel canto successivo, il ventunesimo, la Teomachia, o Bat-

taglia fra gli Dèi, si riaccende, ma per estinguersi subito senza effetti. Posidone e Apollo si avvedono che non è dignitoso battersi per creature insignificanti come gli uomini. Così a poco a poco viene a smorire un episodio che non appare mai sviluppato con piena convinzione poetica e che deve aver subìto pesanti distorsioni in qualche stadio della composizione e del progetto narrativo (21.385-514).

Ancora alle prime battute del ventunesimo canto (in attesa che l'interrotta Teomachia riprenda) ecco due scene d'elevata potenza. La seconda è il duello di Achille contro il fiume Scamandro, offeso dalla diga sanguinosa formata dall'ammucchiarsi dei corpi falciati dall'eroe. L'episodio è accresciuto da Omero fino al grado di un esaltante e fiabesco *tour de force*. La prima scena è più contenuta, più usuale: una delle tante uccisioni, semplicemente. Ma qui si esaltano a un punto superlativo la ferocia e la febbre emotiva insite nel gesto eroico: la tecnica poetica è mettere a fuoco i particolari di un duello, in spiccato primo piano, senza storia e senza speranza (21.34-135). Achille sorprende il ragazzo Licaone, della schiera dei figli di Priamo. Il Pelide già l'aveva catturato in un'imboscata notturna, non molti giorni prima, e l'aveva spedito a Lemno, oltremare, per ricavarne un riscatto. Meraviglia ironica, sulle labbra di Achille, nel vederlo così presto di ritorno: il ragazzo afferra con una mano la grande lancia di Achille, con l'altra gli sfiora le ginocchia. È un gesto rituale di supplica. Questa è la risposta di Achille:

«Stupido. Predichi a me di riscatto? Chiacchiere. Smetti!
Prima, forse, che Patroclo entrasse nell'ora di morte
fremito allegro era, per me, risparmiare Troiani,
prenderli vivi, prede spedite ai mercati, a migliaia!
Ora non più. Non esiste scampo da morte a chi un dio
qui nella piana di Troia offre a queste mie mani:
vale per ogni troiano, ma più per i figli di Priamo.
Bello, devi morire anche tu. Perché ti compiangi?
Patroclo pure morì: ed era più eroe di te.

Guarda anche me, non vedi che uomo, che fiore d'eroe?
Io sono figlio di padre campione, mia madre è una dea,
ma anch'io ho addosso la morte, l'ora fatale:
forse mattino sarà, o tramonto, o colma giornata
quando verrà chi mi freddi il calore vitale, in battaglia,
colpo di picca sarà, forse, o d'elastico arco.»
Voce d'Achille: snodò le ginocchia, all'altro, e il cuore.
Più non stringeva la lama, ora. Cadeva seduto,
braccia riverse. Achille snudò la spada tagliente
e ferì la clavicola, in gola, fece affondare
tutta la lama, affilata. L'altro era steso per terra
rigido, prono, sangue nerastro inondava, profondo, la terra.
(21.99-119)

Alla fine del ventunesimo canto Apollo s'era vestito dei panni di Agenore e aveva sfidato Achille ad inseguirlo, permettendo così all'armata troiana di trovar rifugio dentro i bastioni. Il solo Ettore, sferzato dall'orgoglio e dal suo stesso fato, restava nell'aperta pianura e il canto ventesimo secondo, nel possente crescendo del poema, descrive la sua morte, con gli eventi che s'affollano a farle corona, con una solennità che supera la misura di ogni altro duello fra eroi. Quelli della famiglia lo contemplano dagli spalti. Udiamo le loro voci disperate. Ettore è fermo, come di pietra. Quando Achille si fa vicino, egli tenta d'armarsi di tutto coraggio, per affrontarlo: ma in lui qualcosa si spezza, ed Ettore comincia a correre (22.90-144). Zeus sente pietà di lui, pietà acuita dal fatto che Ettore era benemerito per le offerte devote, frequenti, immolate a Zeus. Ma il dio non ha potere di salvargli la vita: glielo rammenta Atena, con parole che ricordano quelle già usate da Era nel caso di Sarpedonte. Tre volte compiono correndo il giro delle muraglie. Achille è alle calcagna. Punti del paesaggio sfiorati nella corsa appaiono descritti in luce accorata, drammatica, ma con netti dettagli: così le sorgenti calda e fredda che ricevono in questa occasione il primo e ultimo cenno. Galoppano come cavalli in gara: ma il premio non è ordinario, è la vita di Ettore. Zeus

equilibra sulla bilancia i fati e quello di Ettore affonda in basso (22.208-13). Apollo abbandona l'eroe condannato. Atena, gioiosa, è inviata a battersi al fianco di Achille: come se Achille ne avesse bisogno! Eppure la dea lo favorisce in due modi, entrambi riprovevoli per le regole cavalleresche: dapprima appare ad Ettore sotto le spoglie di suo fratello Deifobo, così Ettore s'illude di avere un alleato; in seguito, riporta ad Achille la picca, quando l'eroe la scaglia una prima volta fuori bersaglio. Il colpo di risposta di Ettore percuote lo scudo di Achille, ma rimbalza vanamente (nessuna meraviglia, armaiolo dello scudo era stato Efesto): urla a Deifobo di passargli la sua lancia, ma il fasullo scudiero è sfumato, ed Ettore comprende di trovarsi sull'orlo di un abisso:

> Ah, sono loro, loro, gli dèi, che mi chiamano a morte.
> Io che dicevo d'avere al mio fianco Deifobo forte...
> Quello invece è al riparo, io nella rete di Atena.
> Vedo in faccia la morte, adesso, non è lontana.
> Fuga non c'è. Già lo cullavano, dentro, da tanto,
> questo, Zeus e suo figlio, l'Arciere, che pure in passato
> m'hanno protetto, trepidi. L'ora fatale mi preda.
> Io morirò, ma non nell'inerzia, non senza clamori,
> gesto superbo sarà, leggendario per genti future.
> (22.297-305)

Ed ecco, Ettore estrae la sua spada e si precipita contro Achille che però impugna la picca restituitagli da Atena ed ha così modo di trapassare la gola dell'avversario con tutto comodo. Il «gesto superbo» delle parole di Ettore s'è ridotto a poco o a nulla: ma ora tutta l'attenzione si concentra sulle sue ultime voci, e sullo spirito che le anima. Ettore è morente, ma può ancora parlare: ripete ad Achille la supplica di non oltraggiare la sua salma – è una forma di ossessione, in Ettore, quest'incubo del corpo sfregiato – ma in risposta riceve la crudeltà martellante della minaccia che finirà in pasto a cani e a rapaci. Ancora una volta Ettore è condannato

ad assaporare il gusto atroce della realtà, ma ora vi fa fronte con prodezza, e le sue parole estreme hanno suono di minaccia:

> «Ah, ti conosco, e già vedo la sorte. So che piegarti
> era illusione. Tu hai nell'interno un ardore di ferro.
> Pensaci: io posso farmi radice d'un astio di dèi
> quando Paride, insieme ad Apollo Radioso, quel giorno
> t'annienteranno – te, gemma d'eroi – alle porte di Troia.»
> Ultime voci. Su lui, come sudario, la fine.
> L'alito uscì dalla carne, librandosi venne nell'Ade,
> flebile sopra il suo crollo, lo strappo dal maschio vigore.
> Morto corpo, ma Achille di luce l'apostrofava:
> «Tieniti morte! Il mio crollo, io, voglio accettarlo quando
> Zeus scelga che sia, d'accordo con gli altri perenni».
> (22.356-66)

Con queste forti frasi sulla cadenza spietata delle cose e l'umano rassegnarsi, sul dominio divino del mondo e l'imminente fine di Achille, la sezione guerriera dell'*Iliade* si chiude. Ettore è l'ultimo a cadere in battaglia, nel poema. Il seguito s'impernia sulla celebrazione di Patroclo e di Ettore stesso, in forma di rituali esequie, e sullo scioglimento dell'ira, ormai illogica, da parte di Achille. Ma il tutto è preceduto dallo sfregio inferto alla salma dell'avversario: Achille perfora le caviglie di Ettore e agganciatolo al suo carro da battaglia lo trascina intorno alle mura, in una rassegna di barbarie che non ha precedenti, che getta Ecuba e Priamo in un baratro di disperazione (22.395-415). Ed eccoci al canto ventitreesimo. Achille ora si dedica alle esequie dell'amico, da troppo tempo differite. Lo spettro di Patroclo gli appare, con la supplica di liberarlo, di lasciarlo affondare nel mondo sotterraneo. Intorno al rogo funebre vengono immolati dei prigionieri; un altro cerimoniale di squilibrata barbarie. Ma è tempo che il poeta si volga a più umani argomenti, e si aprono i ludi funebri indetti da Achille per glorificare la memoria dell'amico. La gara dei carri, con le sue fasi e gli strascichi, è fastosamente

descritta in oltre quattrocento versi. La vivezza dei particolari e un certo umorismo, in questo episodio, illuminano il versante sereno del carattere eroico, e giungono al lettore senza appesantimenti, puri dal greve tocco di altre sezioni narrative intrise anch'esse di spirito parzialmente umoristico, come il castigo inflitto a Tersite, la buffa Teomachia che sfuma in nulla, o ancora la scena erotica fra Ares e Afrodite nell'ottavo canto dell'*Odissea*. Le successive competizioni dei ludi funerari sono pezzi d'intrattenimento su una scala più minuta: spiccano due o tre gare (il duello in armatura completa e la prova dell'arco, in particolare) sicuramente frutto di elaborazione da parte di zelanti rapsodi.

Il ventiquattresimo canto, l'ultimo, segna il ritorno tematico ad Ettore, dopo il tempo di Patroclo. Maturano le linee del poema ancora incomplete: sia nella sfera del racconto, sia dei valori etici. Achille è ferocemente tenace nel suo trascinare il cadavere nella polvere, dietro il carro. È uno spettacolo che offende e disgusta gli dèi: in Omero queste divinità non saranno impeccabili figure da manuale di catechismo, ma rappresentano pur sempre i custodi risoluti delle fondamentali norme d'ordine e umano rispetto. Zeus decreta che sarà Teti a dover piegare il figlio, a fargli restituire la salma al re Priamo. Iride, aralda degli dèi (impersona anche l'arcobaleno), viene inviata da Priamo con l'ordine di muoversi, nel cuore della notte, con un carro da trasporto e copioso riscatto, alla volta dei quartieri di Achille. È uno strano, avventuroso viaggio, questo di Priamo. C'è chi ha voluto intravedervi la rappresentazione simbolica di una discesa nel mondo dei morti. L'atmosfera di minaccia e rischio si attenua quando avviene l'incontro con Ermes, il dio che ha la prerogativa di far da scorta ai viaggiatori terreni e alle anime dei defunti. Qui appare nelle forme di un giovane mirmidone: qui fa da guida al vecchio attraverso il campo di battaglia, in direzione delle tende di Achille (24.349-447). L'eroe accoglie il vecchio con larghezza generosa. Si occupa personalmente di lui (anche se non senza scatti burrascosi d'insofferenza) per gran parte della notte in una tenda che ha assunto ora il sembiante di un vero palazzo. Per divino volere il cadavere non è stato aggredito dalla putrefazione: composto sul pianale del carro, compie il suo viaggio di ritorno a Troia, e qui le lamentazioni del rito s'innalzano dal gruppo delle donne. Si stipula una tregua, per raccogliere il legname del rogo funerario, «e così gli uomini badavano alle esequie di Ettore, domatore di puledri»: è il verso che sigla l'*Iliade*.

È una chiusa straordinaria, per molteplici angolature. L'intero canto è costellato di espressioni e frasi che hanno assonanza più con il linguaggio dell'*Odissea* che dell'*Iliade*. Il motivo, in parte, è che questi avvenimenti sono più congrui a quello dei due poemi che non ha, per ossatura narrativa, la guerra; e, in parte, che questi quadri di chiusura, come quelli del primo canto, erano i prediletti fra gli ascoltatori e fra i cantori, incluso lo stesso Omero. Fu così che acquisirono uno smalto di più raffinato, più maturo stile: almeno, di più fluido linguaggio. E inoltre i fatti di questo canto posseggono in certa misura la tempra fantastica e arcana che orna intere parti dell'*Odissea*: il viaggio a notte fonda, il divino soccorritore in veste di ragazzo, la dimensione dell'oltremondo (che riaffiorerà nell'*Odissea*, nell'episodio del viaggio di ritorno dell'eroe da Scheria a Itaca, sul ponte della nave), la conversazione dai toni raccolti (come avverrà nella baracca di Eumeo, guardiano di porci) fra Achille e quel vecchio uomo che gli rammenta il padre anziano. E questo annodarsi di motivi funge da perfetto coronamento all'intera *Iliade*: l'accavallarsi di battaglie è suggellato da questa chiusa piena di sentimento, ma nobile, con Achille che, senza sdolcinati cedimenti, si riappropria del lato più edificante della condizione eroica, abolendo i residui dell'ira funesta. La fine è anche un messaggio: la dimostrazione luminosa,

indiscutibile, del culto obbligato che l'uomo deve al destino, alla morte, agli dèi.[14]

3. L'ODISSEA

L'*Odissea* ha radici nell'identica tradizione epica dell'*Iliade*. Con questo poema ha molti tratti comuni, quanto a linguaggio formulare e a temi narrativi. Ma l'*Odissea* è poema di diversa tempra. Per questo e per altri motivi autorizza un metodo di studio che si stacca da quello seguito per l'*Iliade*: lo sforzo critico non sarà diretto all'analisi progressiva della composizione, nel suo snodarsi, ma piuttosto ad illuminare i suoi singoli procedimenti costruttivi e gli intenti d'omogeneità poetica. Due strade differenti, dunque, ma complementari l'una all'altra. Chi si addentra nella lettura dell'*Iliade* o dell'*Odissea* sperimenterà come gli accada di applicare insieme entrambi i metodi. Il lettore che cominci dall'*Odissea* subirà la tentazione di darne un giudizio autonomo, indipendente dall'*Iliade*. Approccio non senza vantaggi: ma resta pur sempre assodato che un bilancio cosciente sulla poesia dell'*Odissea* (la cui creazione, come abbiamo notato, plausibilmente si colloca dopo quella dell'*Iliade*) può scaturire solo dal presupposto che l'altro poema stia in funzione di modello per determinati aspetti della forma (le dimensioni, per esempio, l'uso di discorsi e di similitudini), e di luminoso precedente, offerto ora all'emulazione, ora a una studiata, allusiva indifferenza.

È dunque utile, anche se può apparire prosaico, ponderare quanto l'*Odissea* diverga dall'*Iliade*, e per quali lati le sia inferiore, per quali altri invece sia, rispetto al modello, progresso di poesia. I soggetti narrativi dei due poemi impongono le proprie caratteristiche specifiche, come limpidi marchi. Ostinatamente guerresca, nel respiro e nei particolari, è l'*Iliade*. Non vi mancano, come abbiamo notato, corpose digressioni, alcune dotate di certe loro distinzioni di linguaggio: ma lo stile epico nel suo complesso, insieme al modo di elaborare situazioni e figure, permane austero e d'alto decoro, come doveva apparire appropriato a un'età eroica, e a un'eroica scala di valori. L'*Odissea* è su versante diverso. Il suo tempo scenico è d'una pace inquieta: siamo nell'immediato dopoguerra del conflitto troiano, quando alcuni eroi hanno solo da poco raggiunto le terre natie e quando Odisseo, il protagonista, è ancora smarrito ed errabondo: ma ora la basilare questione è la sopravvivenza politica ed economica dell'uomo singolo, piuttosto che l'urto armato fra le masse, coi suoi corollari di eroismo sotto gli occhi della comunità, conquiste di prede, sbandierata fedeltà ai soci d'arme e al gruppo tribale. E nell'*Odissea* emergono altri temi che si differenziano con energia dall'*Iliade* e che è difficile considerare come del tutto appartenenti a una visione nostalgicamente eroica della vita: i temi dell'amore e del rispetto fra uomo e donna; di devozione da parte di un figlio, di una moglie, di un gruppo di servi; d'ospitalità nelle sue forme meno viziate d'ostentazione; di equo compenso per la colpa; infine d'una ripartizione fra responsabilità divina e umana nel caso di avversità e malasorte. Nessuno di questi temi passa, nell'*Iliade*, sotto totale silenzio: ma nessuno vi assurge a motivo dominante, come accade nell'*Odissea*, composta a breve distanza di tempo.

Soggetti più ampi, più ariosi: quindi più astratti. Di per sé, non esigono la rocciosa intensità d'espressione che nell'*Iliade* riveste i temi della lotta e dell'ostinazione eroica. Gran parte della fraseologia formulare resta comune ai due poemi, ma l'*Odissea* allarga il raggio d'azione delle frasi stereotipate per coprire argomenti originali. D'altra parte, essa presenta un bel gruppo di espressioni inedite e notevoli, per fatti ed episodi ordinari (abbiamo sottolineato questo aspetto a p. 91). Ad

ogni modo, il linguaggio del poema posteriore è non solo meno arcigno: ha meno sale, minori bagliori; fluisce meglio, ma qua e là più pigro, rispetto all'*Iliade*. Il discorso diretto non smarrisce la sua importanza, ma i singoli interventi tendono a farsi meno drammatici, più dilatati e verbosi, talvolta perfino scipiti, anche in occasioni in cui un tal genere di effetto non era nelle intenzioni del compositore. Nei punti luminosi, bisogna ammetterlo, gli scambi di discorsi nell'*Odissea* toccano un grado di civile finezza che nessun discorso contenuto nell'*Iliade* può vantare. Quando gli dèi stabiliscono di innescare il congegno del ritorno di Odisseo dall'isola di Calipso ad Itaca inviano Ermes, latore di istruzioni per la ninfa. La mossa successiva tocca a Calipso. A malincuore, ma rassegnata, affronta la questione, dopo la mensa, con l'ospite che ama:

> Assaporarono cibi, bevande. Poi, subito, fra loro
> aprì i discorsi Calipso, stella di dea.
> «O tu, di Laerte, Odisseo di cielo, poliedrico,
> accetti di viaggiare verso terra patria
> subito, oggi? Bene, io ti saluto, allora.
> Ma se tu scorgessi, nel tuo profondo, che quota fatale
> d'amaro colmerai, prima d'approdare alla tua sponda,
> qui staresti, fermo, mio, padrone della casa,
> uomo senza morte, pur con tutto il tuo sognare
> l'immagine della tua donna, rimpianto dei tuoi giorni.
> Non sono certo peggio io di lei – e lo proclamo –
> figura e fibra! Ah non ha senso, non ha senso,
> donne in gara di figura e forma con eterne dèe!»
> E replicando così le si rivolse Odisseo, la mente:
> «Signora, ti prego, non essere aspra. Vedo anch'io
> perfettamente: rispetto a te Penelope pensosa
> per forma e maestà è inezia, ad occhio che la guardi.
> Lei è terrestre: tu senza morte, senz'età grigia.
> So che è così. Eppure accetto, anzi sogno nei giorni
> il viaggio alla casa, la luce del ritorno nei miei occhi.
> Può darsi che un dio mi schianti sul mare che s'annera:
> terrò duro. Nel petto ho un ardore, duro di pene patite.
> Quanto ho patito: strazi, torture, a migliaia.
> Acque gonfie, guerra. Che venga, questo seguito, adesso».
> Parole di lui. Il sole affondò. Li invase la notte.

> E la coppia entrò nel cuore della volta di sasso.
> Assaporarono l'intimità, l'uno a fianco dell'altra.
> (5.201-27)

Sono versi colmi di cose sfiorate leggermente, eppure lasciate come inespresse: l'amarezza e la sorpresa della ninfa, il riguardo di Odisseo, misto alla nostalgia, e alla sua caparbietà nel tenersi fedele al principio più autenticamente umano. Il poeta ha già raffigurato in altri punti Odisseo sazio di Calipso: eppure qui, al termine della loro storia, la passione si riaccende in forma di affetto devoto: sentimento che esula dalla gamma della sensualità pura, usuale negli eroi, e dell'interesse padronale nei confronti di donne sempre stupende, piene di vita, preziose come tesori. Aleggia una calma filosofia in questo brano, come un rassegnato insistere sui valori umani: tono non raro nell'*Odissea*, ma qui disarma i miti versi d'ogni nerboruta tensione eroica, soffondendoli di ferma malinconia, cortese e civile.

Nell'*Iliade* i discorsi si urtano, rimbalzano fra loro come armi di un duello: nell'*Odissea*, compongono conversazioni curiosamente pacate, capaci molto di rado di farci sobbalzare, e quando ciò accade è quasi sempre per via della peculiarità e dei limiti della tecnica orale. Nel canto d'apertura, che espone lo stato del palazzo di Odisseo in Itaca, con Penelope affranta e assediata dai suoi pretendenti, con Telemaco ancora ragazzo, senza polso (finché Atena, sotto mentite spoglie, gli istilla la forza), Penelope ode il cantore di corte Femio, mentre recita il ritorno di vari eroi da Troia. La donna si affligge: il canto le ricorda lo sposo, ritenuto scomparso per sempre, e perciò chiede a Femio di mutare soggetto dei versi. Immediatamente, Penelope è redarguita dal figlio: Telemaco la tratta con insospettata asprezza che (come gli ascoltatori sono destinati a percepire) è il risultato della crescente fiducia in se stesso istillata dalla dea nel ragazzo. Questa durezza è una sferzata per il

tono dei discorsi, ora elevati sopra il grado prosastico; e conferisce agli avvenimenti un impulso di cui, nonostante la presenza di Atena, sono stati sorprendentemente privi per tanto tempo. Pure è innegabile che il giovane adotta un accento strano, troppo tagliente, sarcastico, per essere facilmente compreso. E c'è un motivo preciso, per questo: si tratta di parole create non per questa particolare occasione, ma adattate da contesti diversi e inframmezzate da motivi collaterali relativi al ruolo e alle abilità dei cantori (un tema ricorrente nel-l'*Odissea*), e all'appropriata posizione della donna nell'ambiente domestico:

«Non odiare il cantore, se recita il crollo fatale dei Greci.
Sì, gli uomini apprezzano sempre quel recitare
che riesce più nuovo alla cerchia in ascolto.
Sforza il tuo cuore, e la febbre del sangue all'ascolto.
Non fu il solo, Odisseo, a smarrire il ritorno radioso
in Troia: vi caddero altri viventi, a migliaia.
Ritìrati in casa, esegui le opere tue di donna,
telaio e conocchia. Comanda alle serve domestiche
i giusti lavori. Toccherà agli uomini dire la loro,
a tutti, a me soprattutto. L'uomo è sovrano, in casa.»
Penelope, sorpresa, rientrava nelle stanze, e chiuse
in intimo calore il dire ispirato del figlio.
Salita di sopra, nel cerchio delle donne ancelle
piangeva Odisseo, il suo uomo, suo sposo. Infine il sonno
mellifluo le infuse sulle ciglia Atena, sguardi di perla.
Rumoreggiarono i pretendenti nel salone d'ombre,
smaniavano, uno per uno, d'entrare nel letto di lei.
Telemaco ispirato esordì con questo dire, a loro:
«Corteggiatori di mia madre, ribaldi senza freno,
assaporiamo le porzioni, ora. Basta con le grida,
basta: è stupendo, non capite, ascoltare un cantore
quale il nostro Femio, voce che assomiglia a dio.
All'alba andremo in piazza, ci assideremo a parlamento,
tutti, e là voglio gridarvi, con discorso chiaro:
via dalle mie sale! Accomodatevi, ma su altre tavole;
masticate, ma sostanze vostre, con reciproci inviti.
Se vi sembra che sia più comodo, più vantaggioso
così, devastare impuniti la fortuna d'un uomo,
falciate! Io urlerò queste cose agli dèi perenni viventi;
chissà, forse Zeus mi farà questo dono: castighi e vendette!

E allora possiate morire, voi, qui nella sala, invendicati!».
Parole di lui. Quelli affondarono nelle labbra i denti,
sorpresi, con quale prodezza Telemaco aveva parlato.
(1.350-82)

«Parlare sarà affare da uomini!» proclama Telemaco a sua madre in questo punto, adattando un reciso monito rivolto da Ettore ad Andromaca nel sesto canto del-l'*Iliade* (492 sg.), che cioè la guerra sarà affare da uomini. Penelope abbandona il campo con sottomissione curiosa: non tanto perché il poeta voglia trasformarla in figura sibillina (evoluzione compiuta, in tutti i casi, da Penelope, nello snodarsi dell'*Odissea*, attraverso elaborazioni poetiche analoghe), ma perché c'è necessità di una scena ora sgombra, adatta alla progressiva dimostrazione di confidenza in sé di cui il giovane gode. Ma fa veramente parte del disegno poetico che Telemaco debba sbottare, con precipitazione così concitata, in una serie male assortita che allinea minacce ai pretendenti, una perorazione per più urbane maniere a tavola e una rincarata dose d'elogi per i cantori, prima d'approdare al suo punto cruciale, cioè che il giorno successivo comunicherà a tutti un rilevante avviso? E quel suo anticipare il messaggio per sommi capi, coronato dalla minaccia apparentemente intempestiva di rappresaglia, è un eloquente segno di emozione e immaturità, o l'esito di un sofferto adattamento di motivi e formule che, a poco a poco, sfugge alla completa padronanza del cantore su questo tratto dell'intreccio? Forse questa distinzione critica non è giustificabile: forse entrambe le ragioni operano simultaneamente, poiché una parte almeno dell'effetto «ragazzo in preda all'emozione» è prodotta da una ricerca cosciente del poeta. Quando però la poesia si stratifica su tali vari piani, una sicurezza critica sui livelli è problematica: se infatti lo scambio di discorsi con Nausicaa nel canto sesto illustra quale delicatezza d'effetto sappia ottenere il poeta dell'*Odissea*, si contano molti altri luoghi dove l'eredità formula-

re e il materiale da costruzione narrativo troneggiano, con imponenza a dir poco arcigna, tanto da costringere a un groviglio di toni niente affatto previsto dal disegno poetico iniziale.

Non solo il «discorso», anche la «narrazione» è per il solito più pacata, meno incisiva e robusta che nel poema più antico: fuorché quando a richiedere un taglio espressivo speciale sia qualcosa al di fuori, o sull'estremo lembo del territorio comunemente dominato dal linguaggio e dalla tradizione eroici, qualcosa cioè come i sentimenti delicati di un'eroina ancora fanciulla. Rispetto all'*Iliade* l'*Odissea* vanta un numero molto minore di similitudini. È significativo: l'azione odissiaca è tanto intrecciata e varia che di rado s'avverte l'esigenza di un diversivo, cioè proprio di quel fattore di cui le similitudini – nella molteplicità delle loro funzioni – sono portatrici. Certo, talvolta l'azione s'appesantisce, zoppica: e la causa ricorrente è uno scambio di discorsi che ha preso la mano e rotola senza freni (un esempio: la conversazione fra Odisseo ed Eumeo nel quattordicesimo canto). In tal caso, neppure la similitudine giova. Il punto tipico per la similitudine è il passaggio di più acuto sapore iliadico: come alla chiusa del canto ventunesimo, quando Odisseo, ancora travestito da straccione, sta soppesando l'immenso arco di cui i pretendenti non sono riusciti a tendere la corda:

subito Odisseo mille idee
accarezzò l'arco grande, l'esplorò intero.
Come quando un uomo maestro di cetra e di poesia
pianamente tende sul pirolo nuovo la corda
e fissa ai due capi il budello di pecora, tutto ritorto,
così, senza fatica, incurvò l'arco grande Odisseo
con la destra, subito, toccò l'elastica corda saggiando,
e quella cantò, sotto le dita, nota come squillo di rondine.
Crebbe l'angoscia, nei corteggiatori. A tutti il colore
del viso sbiadì. Zeus profondo tuonò: e fu segno lampante.
Allora gioì, Odisseo di cielo, ricco di tanta esperienza,
visto il presagio venuto dal figlio di Crono intrico d'idee.

Ecco, prese rapido dardo, posato là, sulla tavola,
scoperto: gli altri erano chiusi in cava
custodia. Li avrebbero assaporati, presto, gli Achei.
Strinse l'impugnatura. Trasse a sé corda e tacca di dardo
seduto dov'era, sul seggio, e scoccò l'asticciola
giusto a bersaglio, senza mancare la fila di scuri
dove il manico inizia: sfrecciò fino a sbucare
la punta metallica greve. Poi si rivolse a Telemaco:
«Telemaco, no, non t'infanga quest'ospite tuo nella sala
seduto: non ho sbagliato il tiro, e l'arco
non ho penato a curvarlo; mi resta, dentro, una forza rocciosa
non come m'insultano, sprezzanti, i corteggiatori».
(21.404-27)

I particolari di questa scena, con l'accurata descrizione del gesto con cui l'eroe tende la corda dell'arco (un parallelo esatto non esiste neppure negli episodi dell'*Iliade* che hanno a protagonisti gli arcieri Teucro e Pandaro), della fila di asce e infine dello stesso tiro di freccia, sono intrisi di sapore odissiaco, come odissiaco è il tema della splendida similitudine che ancora una volta, tipicamente, tocca il soggetto del cantore. Ma accento e stile sono dell'*Iliade*, in armonia perfetta con il momento narrativo che, con brusco scarto, s'è fatto guerresco, marziale.

Può accadere che questa tempra espressiva iliadica subisca un allentamento in scene che non sono eroiche, piuttosto domestiche, con afflato lirico; e in tali punti l'effetto, magicamente «odissiaco», rifulge. Un esempio:

Ma quando già si muoveva per fare ritorno alla casa
– le mule già sotto le stanghe, le vesti stupende riposte –
allora ebbe pensiero diverso la dea, Atena sguardo di perla,
per far ridestare Odisseo, e l'eroe vedesse i begli occhi di lei
che poi lo scortasse al centro abitato dei Feaci.
Ecco, la donna regale lanciò a un'ancella la palla;
sorpassò l'ancella, la palla si perse nell'onda profonda.
Le ragazze gridarono, a lungo. Fu desto, Odisseo di cielo.
Seduto, dubitava nel fondo di sé, s'accalorava:
«Ahi, ahi: a che terra arrivo, adesso, a che gente?

Saranno brutali, incivili, senza giustizia?
O aperti, amichevoli, che sanno cos'è religione?
Grido di donne m'ha avvolto, sì, di ragazze,
di ninfe signore di creste pietrose montane,
di sgorghi fluviali, di pascoli, prati.
O sono presso terrestri, che sanno le umane parole?
Basta. Io devo provare. Io voglio sapere».
E così emerse dai cespugli Odisseo di cielo,
dal folto di frasche svelse con mano decisa una fronda
fogliosa, a velarsi sul corpo le parti maschili.
Eccolo, va come alpestre leone che sa la sua forza,
fende la pioggia, il vento. Fiammeggiano
gli occhi. Precipita in mezzo ai bovini, agli agnelli,
addosso a libere cerve. Il ventre lo sferza
a forzare l'armento, anche fra stazzi serrati.
Così Odisseo. Ragazze, in cerchio, trecce eleganti: decise
di farsi fra loro. Nudo, com'era, non c'era altra scelta.
Lo videro, spettro di paura, tutto un fango salino,
e si spersero tutte fra le sporgenze sabbiose.
Unica, stette la figlia di Alcinoo: sì, perché Atena
le chiuse coraggio nel seno, tolse tremiti dai polsi.
Alta fronte, una statua, era: e altalenò Odisseo
se cingere le ginocchia, supplicarla, lei, meraviglia d'occhi,
o fermo, a distanza, stillando parole zuccherose
pregarla, che gli dicesse il paese, gli desse indumenti.
(6.110-44)

Che ricchezza di tenore «odissiaco» in questo punto! Ecco Atena, grande timoniera degli avvenimenti; l'incantevole incidente della palla; l'allarme di Odisseo, la sua cautela guardinga, a fronteggiare un nuovo caso di possibile pericolo. Eppure, quando l'eroe erompe come un leone vorace, riappare in ruolo e figurazione iliadici. Nausicaa stessa si eleva al piano eroico, nell'imperturbabilità statuaria che le viene dagli dèi. Questo conflitto di funzioni e di stili dona alla scena la forza del fascino.

Ma l'*Odissea* nel suo complesso non è un poema autenticamente eroico: già questa sola affermazione ci chiarisce molto sui suoi limiti – in tema di stile e di linguaggio, specialmente – quando la si raffronta all'*Iliade*. L'*Odissea* ha pregi rilevanti, che l'altro poema non include: ma se dobbiamo acquisirne una comprensione profonda, anche il dettato odissiaco, più allentato, qua e là privo di nerbo, talvolta perfino con prosaiche stonature, dev'esser posto sulla bilancia critica: se non altro, perché è introdotto al servizio di una trama dalla complessità singolare e dalla puntigliosa architettura. Punto di partenza dev'essere un dato di grande rilievo: nella trasmissione secolare della saga, i più arcaici materiali a segnare col proprio marchio il linguaggio omerico furono probabilmente quelli di carattere eroico e guerriero. Lo schema di cristallizzate frasi poetiche che consentì alla tradizione d'espandersi a così vasto raggio nello spazio e nel tempo, maturò dapprima per dipingere le gesta, le parole, il mondo di combattenti aristocratici, ora sui campi di lotta, ora in azioni di razzia o attendati intorno a città destinate al saccheggio. Non c'è prova decisiva di questo, ma c'è indizio che frasi e formule d'aspetto più arcaico (quelle ad esempio che racchiudono elementi risalenti a Micene) tendono ad aree di significato marziale, più che domestico o d'avventura. E forse il termine «marziale» è angusto: sparsi tra questi più venerandi capostipiti del linguaggio orale potrebbero includersi descrizioni di viaggi per mare, banchetti e sacrifici rituali, adeguati contorni degli scontri in armi, insomma dello stile di vita «eroico». Nell'*Iliade*, anche gli episodi di vita nelle retrovie o in Troia potrebbero fondarsi, linguisticamente, su radici assai arcaiche. I loro propositi, lo stile impiegato per esprimerli, sono ancora di stampo eroico, benché si abbia la sensazione che in questi punti s'innesti la creatività di nuove leve di brillanti cantori capaci di estendere a territori originali l'armamentario poetico secolare. Nell'*Odissea* questa ricerca è ancor più avanzata. Le scene di conversazione e di banchetto, di cantori all'opera, le più avvincenti sfumature negli incontri fra uomini e donne, tutto questo riposa su un lessico e su un cosmo di frasi poetiche le quali, benché ancora formulari, ap-

paiono più come elaborate, raffinate estensioni che filiazioni dirette del più austero linguaggio impiegato dalla poesia in senso stretto «eroica».

Naturalmente è un equivoco trattare l'*Iliade* come un poema molto antico, e l'*Odissea* come un'opera recisamente moderna. Poco più d'una generazione – un breve fossato, seppure esiste – separa i poemi, che potrebbero essere lavoro di un unico principale poeta. Nessuno può escludere quest'ipotesi. Certo, nella fibra profonda i poemi divergono: l'uno s'orienta sull'arcaico, sulla tradizione perpetuata; l'altro sull'invenzione originale, sull'intreccio degli stili. Nell'*Odissea* l'eroe (nel moderno senso di protagonista centrale) vede ampliarsi la sua gamma di valori da onore, coraggio, amore di primato e di vistosi possessi fino a comprendere sopportazione, capacità di chinare il capo, intrigante astuzia, disposizione al travestimento umile; i comprimari da guerrieri di seconda fila diventano esseri stregoneschi, mostri dall'unico occhio, mandriani, ancelle; i luoghi d'azione svariano dal campo navale, dai terreni di scontri e dalla città assediata alle roccaforti del Peloponneso, alle campagne di Itaca, alle terre del prodigio percorse da Odisseo: e quest'ampliarsi dei motivi è un grande scrigno per azioni e sentimenti sempre nuovi e vari, ma al tempo stesso rischia di far esplodere le strutture del venerando linguaggio poetico, di appannarne progressivamente lo scatto espressivo. La capacità d'estendere le formule a funzioni nuove può essere spinta molto innanzi, e le frasi e i versi che nell'*Iliade* hanno densa concretezza tendono a farsi astratte e vaghe in più sezioni dell'*Odissea*. Quest'aspetto può osservarsi anche nei passi da noi scelti e offerti in traduzione in queste pagine (la cui funzione principale resta, ad ogni modo, d'illustrare i caratteri di stacco dall'*Iliade* e di eccellenza poetica); si veda in particolare la descrizione dell'isoletta al largo della costa abitata dai Ciclopi (pp. 150-1), dove il tema è pastorale e lirico, ma il linguaggio diviene qua e là vago e ripetitivo in modo curioso, posando su epiteti convenzionali (o su altri irrigiditi congegni poetici) con grevità eccessiva rispetto alla ricca e varia trama che un tal tipo di descrizione esige. L'*Odissea* è una creazione che supera di gran lunga la maggior parte della poesia orale, e molta della poesia narrativa scritta. Molta poesia orale, e ne è esempio la iugoslava, tende ad essere prolissa e scialba. Ma l'*Odissea* resta un gradino sotto alla prodigiosa quota poetica dell'*Iliade*: qui un timbro tradizionale e l'impiego, costantemente variato, di una gamma piuttosto scarna d'azioni sono splendidamente assecondati dall'intensa espressività dei blocchi formulari costruenti il verso, famigliari all'orecchio.

L'ambientazione eroica consacrata dalla tradizione, nell'*Odissea* si amplia; ciò conduce, in una diversa sfera, a un effetto collaterale. Le figure «iliadiche» che nell'*Odissea* ritornano tendono a farsi, in un certo senso, più esangui e sfuocate: come se il poeta non sapesse esattamente che cosa fare di loro. Naturalmente, lui, il protagonista, Odisseo, sfugge a questo impoverimento; nel poema posteriore la sua prodezza, la ricchezza di talento maturano fino a formare un intreccio avvincente, spesso arguto, di candore da genio-folletto burlone e di fede eccessiva in sé. Ma Nestore, Menelao ed Elena, come figure a lungo descritte nel terzo e quarto canto quando il giovane Telemaco fa loro visita nei palazzi di Pilo e di Sparta, finiscono col diventare deludenti ombre di sé, goffi e poco drammatici. Interessano, ma soprattutto in quanto narrano il dopoguerra, gli strascichi dell'*Iliade*: la fine di Agamennone, il cavallo di legno a Troia, peripezie egiziane sulla strada del ritorno in patria. Nestore è perfino più saggio e paterno che nell'*Iliade*: ma questa sua accresciuta verbosità deve fare i conti con l'analoga caratteristica di troppi altri personaggi per risultare (come avveniva nell'*Iliade*) incisivamente distintiva e insieme attraente. Menelao è fiero del suo palazzo opulento: ma in modo grossolano, che

ben poco conserva d'eroico (4.78-99). La sua sposa Elena – una cortina a velare il suo equivoco passato, fatta di fragili professioni su un suo presunto mutare di sentimenti già nella permanenza a Troia – riveste alcuni degli aspetti meno minacciosi di Circe quando adultera le bevande con una droga anestetica delle angosce (4.219 sgg.). Queste figure sono frutto non dell'età eroica, di cui costituiscono apparenti relitti, e neppure di un successivo periodo svigorito e in tono minore, ma piuttosto il prodotto di un'immaginazione poetica che s'aggira con una certa insicurezza in un paesaggio artificioso, composito e variegato.

Sono lati deboli dell'*Odissea*: ma a far da contrappeso, ecco forti doti poetiche, prerogativa dell'opera. La sua azione caleidoscopica; il lineare, ma incisivo trapasso da luogo a luogo; il candore con cui i protagonisti e i fattori principali di una trama intricata s'intersecano, tutto ciò esige l'elaborazione di un progetto narrativo più arduo di quello richiesto dall'*Iliade*, per quanto sofisticate e multiformi possano essere le manovre sul campo di battaglia ricreato dalla fantasia. Nell'*Odissea* sono in azione distinte entità sovrannaturali, frammiste a quegli stessi numi antropomorfi che agivano nell'*Iliade*, anche se fra questi e quegli dèi leggere differenze si notano, in quanto a carattere. Le divinità odissiache hanno più elevata sensibilità etica e il nume tutelare, che pure è dello stesso stampo dell'iliadico, ha una funzione più determinante. L'*Iliade* è quasi priva di segni e portenti singolari, se eccettuiamo la prodigiosa apparizione ad Aulide, richiamata alla memoria da Odisseo nel secondo canto. L'*Odissea* è costellata di segni. Insieme ai racconti bugiardi di Odisseo, ai canti di Demodoco e di Femio, questi presagi costituiscono il caratteristico elemento diversivo dell'*Odissea*, come le macchinose similitudini e le rimembranze di Nestore aprono tipiche pause nell'*Iliade*. Talvolta i presagi sono rapidi, indistinti sprazzi, come le mattiniere apparizioni del veggente fuggiasco, Teoclimeno. Se l'autore dell'architettura epica mirava al senso del prodigioso e dell'arcano, colse i risultati più pieni nei brani fantastici e pervasi d'atmosfera che saranno fra breve citati. Eppure il concetto di divinità che lanciano misteriosi segnali agli uomini – ad un certo punto Odisseo chiede ed ottiene due tipi di segnale in una volta sola, un celeste scroscio di tuono e una parola beneaugurante da una persona che assiste alla scena – bene s'armonizza con le peripezie magiche che sono nerbo intimo del poema: e bene anche con la protezione intenerita che Atena accorda alla sua diletta creatura umana, Odisseo. Protezione che dunque, in questo quadro, non ha più l'aria di una banale mascherata quando la dea muta e rimuta l'eroe dal suo aspetto normale a quello di un vecchio mendicante decrepito, e con semplice carezza lo fa splendido, per affascinare Nausicaa o Penelope. Celesti giochi di prestigio, opera di dèi, non mancano nell'*Iliade* (Posidone fa compiere un volo nell'aria ad Enea, *Il.* 20.325-9): ma sono rari casi, sfiorati come di scorcio. I poeti che operarono sulla sponda odissiaca dell'epos ebbero evidentemente miglior disposizione per questi soggetti: oppure – ed è forse ipotesi più lucida – li trovarono più appropriati al soffio di fantasia che pare avvolgere anche le scene più realistiche dell'*Odissea*.

L'incastro di fantasia e naturalismo dona al poema una delle sue qualità più possenti e straordinarie. Minutamente descritta, la scena di Odisseo che caccia un cervo sull'isola di Circe è strettamente collegata con un misterioso passaggio in cui l'eroe esplora i dintorni da una cima e (come traspare da alcuni versi seguenti) è colto da inspiegabile smarrimento, tanto che non è più in grado di distinguere l'est dall'ovest (10.145-97). C'è poi l'episodio del suo risveglio in Itaca, dopo l'avvenuto sbarco dalla nave dei Feaci: Odisseo trova tutto celato dalla nebbia sparsa da Atena, e quindi non riconosce i luoghi in cui si trova (13.187 sgg.). Segue l'incontro

con la dea, un passo di levità incantevole: Atena a poco a poco solleva la cortina su quel paesaggio famigliare e i due si seggono ai piedi di un olivo, in tutto simili a una coppia di campagnoli, per stilare il piano della vendetta di Odisseo. Quando infine l'eroe s'incammina per quell'ultimo viaggio verso casa – ultimo, se non consideriamo la misteriosa escursione profetata da Tiresia nel paese in cui gli uomini non usano sale e scambiano una pala di remo per un ventilabro – i suoi accompagnatori Feaci scaricano dalla nave sulla spiaggia doni e provviste:

> Quando arrivarono giù alla nave, là alla marina
> lo scelto equipaggio prese in consegna la roba,
> stivò tutto nella chiglia rotonda, bere e mangiare.
> Fecero per Odisseo uno strato di tessuti di lino
> sulla coperta della nave tonda, per un sonno senza scosse,
> a poppa. Poi s'imbarcò anche lui, e si sdraiava
> silenzioso. Uno per uno si sedettero ai bancali
> in fila, slegarono il cavo dall'anello di sasso.
> S'inarcarono, martellavano l'acqua salina col remo
> mentre a lui calava sugli occhi un sonno senza scosse,
> senza risvegli, morbido, molto vicino a una morte.
> La nave – come un tiro a quattro di maschi cavalli
> scattano insieme agli schiocchi di frusta nel piano,
> s'impennano, coprono tutta la strada di volo –
> così si librava la poppa e l'onda
> scura bolliva bolliva del mare sonoro.
> Filava, la nave, perfetta, a piombo, sicura: neppure
> un falco l'avrebbe uguagliata, che pure è campione di volo.
> Così filava volando, fendeva le arcate di mare
> il suo carico, un uomo d'intelligenza vicina agli dèi
> già provato, in passato, da mille tormenti febbrili,
> uno maestro di guerre nel mondo, d'atroci marosi,
> ma ora nel sonno senza tremori, senza memoria dei mali.
> (13.70-92)

Il passaggio qui è dalla sfumata e magica contrada di Scheria di nuovo al terreno delle realtà, dei pretendenti in Itaca: il poeta sa creare un incantato effetto di tempo che s'annulla, proprio quando il protagonista s'abbandona sul ponte della nave a un sonno che quasi non si distingue dalla morte, mentre quello scafo (che in realtà non ha bisogno di spinta di remi, come apprendiamo in altri versi) solca maestosamente i flutti. E non si può non cogliere il contrasto con le ormai passate lotte di Odisseo contro bufere e naufragi. La chiusa di questo intenso brano, che volutamente richiama alla memoria le parole d'apertura del poema, costituisce il segmento estremo delle avventure «oltremare» vissute dall'uomo «dai mille talenti». Quel sonno fratello della morte impone una sorta di sacrale interludio fra l'epoca dei viaggi e le imminenti prove per rientrare nel palazzo d'Itaca.

Questo senso dell'arcano, così caratteristico, non è però del tutto originale. Si può citare il viaggio nella notte compiuto da Priamo nel canto finale dell'*Iliade*: un brano che, per comune ammissione dei critici, reca qua e là tracce dell'influsso odissiaco. Il misterioso è acuito dall'appassionata elaborazione che il poeta dell'*Odissea* accorda al tema del «luogo». L'*Iliade* non può vantare nulla che coincida esattamente con questa poesia dei luoghi, benché le similitudini iliadiche sappiano sbozzare un evocativo quadro di vita naturale con spettacolosa potenza ed efficacia. Il poeta dell'*Odissea* manifesta diverse propensioni: ha un gusto spiccato per la descrizione sontuosa, di palazzi (di Odisseo, di Menelao, di Alcinoo); di campagne (Scheria, l'isola di Circe, Itaca); di rotte marine (naufragi d'Odisseo, navigazione di ritorno da Scheria). In particolare, quel poeta seppe far fiorire il tema del *locus amoenus*, cioè del «luogo placido», destinato a farsi cardine in tanta parte della poesia pastorale greca, latina e poi europea. La grotta di Calipso è avvolta da alberi verdeggianti, nominati con cura, mentre un rivo zampilla dalle sorgenti che irrigano le viti selvatiche (5.63-71). Quando Odisseo si reca a visitare il padre Laerte (siamo all'ultimo canto dell'*Odissea*), lo coglie intento a curare il suo giardino, in campagna, fuori città, e piante ed alberi sono amoro-

samente nominati mentre scorre questa ricca scena di riconoscimento (24.241 sgg.). L'aspetto di Itaca e le emozioni che ne nascono ci vengono trasmessi man mano che Odisseo procede sugli scheggiati sentieri che dal porto di Forchis conducono alla baracca del porcaro Eumeo, vicino alla Roccia del Corvo e alla sorgente Aretusa, e poi finalmente al centro abitato, rasentando un altro sgorgo d'acqua inghirlandato dai pioppi.[15] I luoghi esotici visitati dall'eroe nel suo vagabondare appaiono talvolta schizzati con pennellate più sommarie, ma l'isola di Circe, come quella di Calipso, e il quadro di lui con Nausicaa sulla spiaggia allo sbocco del fiume sono dipinti con accuratezza: così i porti, il santuario e la piazza centrale a Scheria, quando Odisseo vi deve fare il suo ingresso, avvolto dalla nebbia di Atena.[16]

Il paesaggio, per sua natura, non è un soggetto tipico della poesia eroica: è uno spazio eccessivamente «normale», vi si possono incontrare campagnoli o altri esseri dell'ordinaria esistenza. Eppure i cantori dell'*Odissea* ne hanno fatto un elemento di rilievo del poema. «Il sole era calato, e tutte le strade erano in ombra»: perfino questa frase ripetuta, peculiare dell'*Odissea*, suggerisce forme di fantasia visiva che, benché attiva in punti isolati nell'intero arco della tradizione eroica, trova però il suo più maturo sviluppo negli scenari sentimentali e soffusi d'arcano della poesia odissiaca. Si noti l'abbondanza dei particolari nella descrizione, più che della terra vera e propria dei Ciclopi, dell'isolotto che si trova di fronte alle loro coste. Qui Odisseo e i suoi compagni alano la nave, nel cuore della notte:

> Di là navigavamo avanti, la morte in cuore.
> E alla sponda dei Ciclopi disumani, sregolati,
> approdammo. Quelli s'abbandonano agli dèi perenni,
> non coltivano pianta col lavoro, non arano,
> laggiù tutto germoglia senza semina, né solchi,
> spighe, orzi e piante di vigna, cariche
> di vino dentro i chicchi, e la pioggia celeste l'ingrossa.

> Quelli non hanno parlamenti per le leggi, né regole,
> ma stanno sulle creste di vertiginosi picchi
> in caverne a volta. Ciascuno è lui la legge
> di figli e moglie. E fra di loro c'è l'indifferenza.
> Un'isola bassa s'allunga proprio innanzi alla rada;
> dai Ciclopi non dista né poco, né troppo,
> boschiva: capre vi allignano innumerevoli,
> brade; non c'è passaggio d'uomo, a disperderle,
> né cacciatore che le bracca, pronto nella macchia
> ad affrontare asprezze, ad esplorare creste alpestri.
> Non sono gregge di caprai, non d'agricoltori:
> e non sa semine, la terra, non sa solchi, giorni vuoti
> d'esseri umani, solo pascoli di capre dei belati.
> Non esiste faccia rossa di scafo, dai Ciclopi,
> non ci sono carpentieri navali, affaticati sulle chiglie
> – meraviglia di bancali –, strumenti di quei mille affari
> in viaggio sempre fra paesi e genti
> che gli uomini concludono, con le navi, in mare:
> potevano farne un bel possedimento, di quell'isola
> che non è cattiva terra, e darebbe frutto d'ogni specie.
> Ci sono praterie lungo il mare colore di conchiglia
> irrigue, vellutate, e i vigneti potrebbero non appassire mai.
> Terreno liscio, da vomere: mieterebbero raccolti a mucchi
> a tutte le stagioni, tanto è grassa la zolla, là sotto.
> Poi c'è una rada accogliente, dove non servono cavi,
> né macigni da ancora, né nodi da ormeggio, ma all'approdo
> lasciar scorrere i giorni, finché febbre di partire
> sferzi l'equipaggio, o la brezza buona spiri.
> Proprio alla testa del porto c'è un fiume d'acqua lucente,
> fonte da un antro: svetta, a cerchio, un pioppeto.
> Entravamo in questa rada. Ci pilotava un dio
> nella notte buia...
>
> (9.105-43)

Talvolta il punto d'inizio di un episodio rilevante è scandito da una descrizione folta e varia: può essere un'armatura, o una località. Ma questa tecnica compositiva non giustifica del tutto il quadro descrittivo così ampio e articolato della piccola isola. Quella terra dei Ciclopi che non ha necessità di «semina o aratura» pare aver innescato la descrizione di un paesaggio ideale, zolle ritratte nell'attesa di chi le dissodi, avvolte di solitudine, quindi d'un senso di mistero, dovuto alla loro

verginità, alla mancanza di mano umana. I versi sono allineati uno dopo l'altro con una forte dose di casualità, è vero, e il senso mostra le prime sconnessioni con quella nota sui Ciclopi «senza navi». Il filo riprende solidamente con il tema del porto ideale, ben sviluppato: è un soggetto che riaffiora altre volte, probabilmente perché doveva essere stato un sogno costante di chi ascoltava l'epos, ed anche delle generazioni anteriori, fondatrici di colonie. La grotta, poi, pare presagio dell'antro consacrato alle Ninfe, alla testata del porto di Forchis, in Itaca. Qui Odisseo stiverà i suoi tesori; qui una divinità – Atena – porrà in moto gli eventi.

Grotta sull'isola, antro delle Ninfe: quest'uso degli echi tematici, delle riprese e accurate variazioni riconduce ad un quesito critico già affrontato in queste pagine. È accettabile l'idea che un poema di tal respiro e con tale trama di richiami sia nato da parto totalmente orale, senza soccorso (se non marginale, per secondari aspetti) della scrittura? Una prima risposta, parziale, è fornita con certezza dall'osservazione seguente: per parte notevole i versi omerici sono fabbricati con elementi rigidi, un frasario concepito per colmare i tre/quattro principali segmenti dell'esametro dattilico. È un indizio di partenza, la tecnica per una sciolta e disinvolta composizione di singoli versi e di brani ben delimitati. Ma qual era la strada per collegare i passi, armonizzarli in un'architettura unica, tanto vasta e labirintica, con quell'accordo complessivo fra le parti che non può lasciarci indifferenti? Esiste su questo punto una risposta solida: il racconto su ampia scala è per la maggior parte edificato con moduli narrativi precostituiti. È evidente l'analogia con le formule e le unità/frase cristallizzate nella scala più minuta dei versi singoli. Questi moduli più consistenti sono motivi o temi. Essi spaziano da minori capsule tematiche, azioni o concetti (come all'inizio del brano ultimo citato: «prendemmo il mare, ed approdammo a un'altra terra» è un

attacco che riecheggia nei racconti di mare) a più corposi soggetti ricorrenti, come quello dell'isola misteriosa, nel medesimo brano, o dell'uso di consegnarsi alla benevolenza del primo che s'incontra in terra straniera (ne è esempio il brano di Nausicaa), fino a schemi narrativi basilari come quello di un essere umano amato da una divinità, o di una dea ripudiata da un uomo (è il caso di Calipso, nel passo che appare a p. 136 sg.). Nuclei tematici soggetti a variazione di misure e contenuto sono individuabili, ovviamente, anche nell'*Iliade*: ma qui l'azione che funge da sovrastruttura generale è più unitaria e concentrata. Più che un ricco proliferare di temi, c'è nell'*Iliade* la variazione su un numero definito di soggetti, fra i principali il duello uomo contro uomo (con l'elemento abituale delle lunghe aste scagliate, ora a bersaglio, ora fuori tiro) o l'ondeggiare della battaglia campale fra le forze. Nell'*Odissea* l'azione gode di più variegato intreccio: i suoi congegni sono uno sfruttamento ancor più approfondito delle possibilità narrative dei temi, accoppiato ad una maestria progredita e ingegnosa della variazione e della ripetizione o, se si vuol distinguere con miglior chiarezza, della ripetizione allusiva, sotto il velame della variazione. Con mezzi di questo tipo il poeta che creò il tronco dell'*Odissea* fu in grado di elevare la sua possente architettura: si tratta di mezzi che oggi possiamo più lucidamente inquadrare nel sistema di abilità possedute da un cantore singolo, eccezionalmente dotato, un creatore unico sulla cui opera lavorò, più tardi, per strade diverse, un gruppo di riecheggiatori, ancora privi di abilità scrittoria. Isolare questi mezzi criticamente è più che una questione di mera tecnica o di conoscenza storica: possiamo assaporare più coscientemente la poesia quanto più esatta è la nostra informazione sulle risorse dominate dal poeta, sia nella sfera del linguaggio, sia della sua forza artistica nel riproporre, ampliare e arricchire con variazioni un ventaglio definito di temi narrativi. Questa è la strada

di accesso ai poemi (piuttosto che l'astratta definizione di una autonoma, specifica «poetica dell'oralità», febbrile sogno di alcuni studiosi) che ci può condurre a un gusto più pieno, appagante della forma e dell'intima architettura dell'*Odissea*.

Esiste dunque nell'*Odissea* un livello di motivi minori. Al di sopra d'esso, i temi più vasti, portanti del poema: è possibile distinguerne categorie, che pure s'accavallano. In un ordine che è arbitrario, la prima categoria può essere considerata quella del racconto popolare. Balza all'occhio del lettore che le avventure marine di Odisseo, dal quinto al dodicesimo canto (grosso modo un terzo del poema), appartengono a quel genere di narrazione tradizionale, orale, definibile del «racconto popolare». Buona parte dei suoi spunti narrativi (quali lo sgusciar via da un gigante monocolo o cieco; la sacca dei venti; l'affascinante principessa che aiuta l'eroe, come Nausicaa confortò Odisseo) sono comuni a narrazioni popolari disperse in differenti zone del mondo. I racconti popolari s'accavallano coi miti e assumono forme molteplici. È certo che questo gruppo di temi è attivo non solo dentro gli orizzonti delle peripezie marine in senso stretto, ma anche all'esterno. Nel racconto popolare un fattore di spiccata emozione è la vittoria contro circostanze ostili all'apparenza insormontabili: ne è esemplare non solo l'evasione di Odisseo dall'antro del Ciclope, ma anche il suo trionfo sui pretendenti rivali, al suo rientro nel quotidiano, nell'universo reale. Una figura ricorrente del racconto popolare è il *trickster*, folletto, genio burlone, e più di Ermes, Sisifo o Autolico, Odisseo in persona è il *trickster* tipico del racconto ellenico. Scaltri stratagemmi, come l'attribuirsi il nome Nessuno nell'episodio del Ciclope oppure – con minor brillantezza – il mascherare la strage dei pretendenti con la menzogna che nel palazzo si sta svolgendo una festa di danze, appartengono al repertorio del *trickster*: anche il travestimento, che gioca un ruolo di spicco nella seconda metà dell'*Odissea*, ne fa parte. Altro soggetto del racconto popolare è quello della donna assediata dai pretendenti, mentre il marito è assente, e si presume scomparso. Un'elaborazione frequente di tale tema è l'idea di sviare gli spasimanti con un sotterfugio: è la tattica di Penelope, con la sua celebre tela tessuta di giorno e nottetempo disfatta. In alternativa può essere indetta una gara (nell'*Odissea*, quella dell'arco e delle scuri), o proposto un indovinello. Al culmine della storia il marito riappare, nell'attimo esatto, e si scontra con i pretendenti, con vari modi di lotta: questo è un tema focale che riaffiora in molte differenti culture e la sua popolarità è dovuta al fatto che è un caso avvincente, drammatico e per di più ben radicato all'esperienza reale della vita, senza contare che è uno spunto aperto per arricchimenti vari, con l'aggancio di motivi accessori, tratti dal pittoresco campionario dell'ingenuità umana.

Per schierare in campo questi temi del racconto popolare esiste una robusta tecnica, applicabile con ugual successo ad altre categorie narrative: è la ripetizione dei temi, con variazione della veste esteriore e gradi molteplici di elaborazione. Molti fra gli spunti tematici dell'*Odissea* sono usati e poi reimpiegati con leggeri mutamenti di forma: possiamo scorgere più nettamente questa caratteristica nei personaggi doppione. Eumeo, l'onesto guardiano di porci, ha un suo duplicato maschile, in formato minore, nel mandriano onesto, Filezio, e una specie di controfigura femminile nella nutrice Euriclea, che a sua volta dispone di un personaggio minore, ricalcato su di lei, Eurinome, l'ancella addetta alla stanza da letto. Ma Eumeo possiede anche una sua copia negativa, nella persona del malvagio capraio Melanzio, che ha una sorella, dal nome quasi identico, Melanto, egualmente perfida, maligno contrappeso alle figure femminili della serva fedele, il cui modello resta Euriclea. Il congegno del tema bilanciato dal suo doppio in-

clude anche il fac-simile in negativo. Odisseo ha un suo angelo custode, Atena: ma anche un irriducibile nemico celeste, Posidone che a sua volta, in un rapido sprazzo narrativo, ha un proprio *alter ego* in Helios, il Sole, quando i compagni di Odisseo abbattono gli armenti consacrati all'astro. Il tema della ninfa, o dea, che imprigiona l'eroe nell'isola e ha con lui una vicenda d'amore è sviluppato dapprima con Calipso, poi con Circe: il poeta sfrutta la sua maestria nella variazione per far sì che gli episodi appaiano nettamente distinti, benché per sostanza narrativa e struttura siano uguali come gocce d'acqua.

Una seconda categoria di soggetti odissiaci raggruppa azioni, o sequenze d'azioni, drammatiche d'impiego universale. Sotto certa angolatura, questa classe di temi comprende sotto di sé il racconto popolare, in una varietà però che esclude un tono troppo insistito sull'elemento della fantasia o del comportamento ingenuo. Il superamento di ostacoli all'apparenza invalicabili è un tema di questo secondo gruppo (considerato nella sua forma più schematica e astratta): Odisseo ne è ripetuto esempio. In qualche caso è preferibile parlare di meccanismi narrativi, più che di temi, come quando il cantore innesta un ampio pezzo diversivo in un attimo critico degli eventi (così il riconoscimento di Odisseo da parte della vecchia nutrice Euriclea, bloccato e ritardato per oltre una sessantina di versi, tiene sulla corda il lettore con il racconto di come Odisseo subì la ferita, la cui cicatrice lo rivelerà: è l'esempio principale di questo tipo), oppure ci prende di sorpresa con bruschi passaggi di scena, ad esempio dal palazzo di Itaca, di volo nuovamente a Telemaco in viaggio nel Peloponneso. Anche il riconoscimento, nelle sue forme più diverse, è un altro spunto narrativo di largo uso. È il cuore drammatico dell'*Edipo Re* sofocleo, ma costituisce analogo fondamento per i pensieri e gli atteggiamenti di Telemaco e Penelope, sconcertati di fronte allo sconosciuto che si

rivela Odisseo; di Menelao e di Alcinoo, anch'essi a più riprese colti dalla curiosità di scoprire chi mai siano i rispettivi, misteriosi visitatori; degli stessi pretendenti, nell'attimo in cui si trovano a faccia a faccia con quello che prima era un pitocco, e ora fa balenare quale sarà la loro fine.

Nell'intreccio di categorie, una terza abbraccia temi che senza dubbio ricorrono in altri poemi orali, ma che nell'*Odissea* acquistano un rilievo particolare, in armonia con il genere delle vicende narrate. Il racconto falso, che serve a mascherare l'identità di un personaggio, doveva già essere un fattore narrativo di largo impiego: ma nel caso di Odisseo diventa una specie di mania, e il suo bugiardo peregrinare come profugo cretese, o come prigioniero fenicio o nelle vesti di passeggero, si pone come travatura solida e ripetuta del poema. Questo tema ha un corollario caratteristico: la diffidenza opposta dai personaggi alla rivelazione del falso cretese o fenicio che il «vero» Odisseo è sulla strada del ritorno, o perfino già sbarcato ad Itaca. Eumeo nel quattordicesimo canto (115-408) e Penelope nel diciannovesimo (508 sgg.) spingono dubbio e cautela a gradi esasperanti. Vi sarà stato l'inganno, in precedenza, di falsi profeti del ritorno di Odisseo. L'incredulità di Penelope ha anche una radice collaterale: scetticismo e dubbio, in questa sfera, le sono indispensabili per tenere i pretendenti a distanza, con quel suo stare in tenace difesa. Ma traspare palpabilmente che il cantore dell'*Odissea* ha una predilezione per questo schema narrativo, ottimo per elaborare e variare, per tener desta la tensione dell'uditorio e, insieme, scolpire caratteri e psicologie.

L'approdo in terra straniera è un altro comune tema, ovviamente specifico di quei racconti popolari ambientati in mare: nell'*Odissea* il soggetto gode di un suo sviluppo particolare, segnato dal fatto che l'arrivo dell'eroe sotto false spoglie ha come seguito (la combinazione si ripete più volte) impegnative prove per affermare il

proprio valore e acquisire prestigio prima che avvenga la conclusiva rivelazione dell'identità. Il tema appare quando Odisseo raggiunge la terra dei Feaci (sia nell'incontro con Nausicaa, che con Alcinoo suo padre), e riappare in terra d'Itaca (con Eumeo, poi con Penelope). In forma non completa, questo meccanismo narrativo opera il ritardo nell'identificazione di Telemaco quando il giovane si presenta al palazzo di Menelao e di Elena, nel quarto canto (20-170): è questa una scena non pienamente decifrabile, senza adeguata considerazione di quel tema generale e del suo ricorrente impiego. Nel caso di Telemaco, si ha la sensazione che a frenarlo nel dichiarare l'identità sia più una forma di riservatezza, che d'astuzia. Quando risuona il nome di suo padre, Telemaco si vela il volto con il mantello per celare le lacrime, e ancora una volta si tratta di un motivo riutilizzato, non in una sola, ma in due occasioni, quando Odisseo sta tenacemente tenendo segreta la sua identità nella sala affollata di Feaci. Per concludere, ecco ancora un esempio di questa categoria tematica: il poeta sfrutta ripetutamente l'idea di far rivelare a singole figure la loro intatta fedeltà a Odisseo, ritenuto scomparso, facendole erompere in lamenti su di lui ogni volta che il suo nome viene pronunciato. Accade con Telemaco al cospetto di Atena; con Eumeo, con Telemaco, con Filezio – seppure con particolari via via variati – alla presenza di Odisseo stesso, ancora sotto travestimento.[17]

Impiegando, reimpiegando temi di tal genere l'originario creatore del poema riuscì ad edificare una trama che ci appare di complessità enorme, mentre limitato è il numero dei suoi elementi costruttivi, variati in mille sfumature, fatti riaffiorare con maestria instancabile. Infine, il poeta dispone di un altro serbatoio tematico: il corpo di leggende nate sul crollo di Troia e i fatti che ne seguirono. Un nocciolo di eventi storici probabilmente esisteva, tramandato con ricordi dai contorni sempre più indistinti, finché ci fu un'elaborazione in saghe narrate in prosa seguite – senza dubbio in tempi rapidi – dal formarsi di brevi poemi. Il poeta dell'*Odissea* è ben attento a non ripetere cose già cantate nell'*Iliade*, ma introduce i resoconti della missione di spionaggio in Troia effettuata da Odisseo, del sacco della rocca, della contesa fra Aiace e Odisseo per le armi di Achille caduto sul campo, dei casi fatali degli Achei sopravvissuti, nel loro viaggio di ritorno in patria. Spicca l'assassinio del re Agamennone, per mano di Clitennestra e del suo amante Egisto: il racconto particolareggiato appare all'inizio e alla chiusa del poema (benché il quadro narrativo del canto ventiquattresimo comprenda uno dei rari esemplari di elaborazione postomerica).[18] In più di un caso Oreste è proposto a Telemaco come modello di giovane uomo tenace e risoluto. A sua volta, Odisseo riceve l'avvertimento di non ripresentarsi a casa scopertamente, rischiando quel che capitò ad Agamennone. Quindi l'*exemplum*, il racconto ammonitorio, è un altro dei motivi che punteggiano l'*Iliade* (memorabile è l'episodio dell'ira di Meleagro narrato da Fenice ad Achille, *Il.* 9.527-605) al pari dell'*Odissea*: come dubitare che fosse un ingrediente comune a buona o alla maggior parte della poesia eroica?

La tecnica di variare sul tema può servire da ottimo puntello innanzitutto per la composizione di vasto respiro, ma è anche una spinta ad elaborare motivi secondari e paralleli. Vi sono parti dell'*Odissea* che più nettamente di qualunque sezione dell'*Iliade* (eccettuato qualche singolo, sporadico esametro) sono identificabili come effetto d'elaborazione rapsodica. Il tragitto di Odisseo al mondo dei morti nell'undicesimo canto concreta un'idea tematica probabilmente nota e tradizionale: ma gli incontri con Tiresia, con la madre, con alcuni compagni defunti assumono un sapore d'originalità, d'unicità caratteristica, dal momento che l'eroe è effigiato come uno che s'aggira alla scoperta dell'oltremondo,

curioso dei grandi peccatori sottoposti ai castighi (*Od.* 11.568-600): senza contare che tutto ciò è introdotto da un registro di celebri eroine del tutto scollegato dalla situazione, se non francamente indiziato di spuria aggiunta (11.225-329). Il tema dell'oltretomba riappare (ancora una volta probabilmente per mano di un riecheggiatore) nella curiosa «seconda Nekyia» che apre il canto ventiquattresimo, quando le anime dei pretendenti uccisi, sotto la scorta di Ermes, calano sotterra attraverso uno scenario totalmente estraneo alla normale prospettiva omerica dell'Ade. Per concludere, la maggior parte dei ventiquattro canti dell'*Odissea* hanno subìto un'evidente, robusta rielaborazione e un costante arricchimento a partire da un nucleo più contenuto, probabilmente ad opera di rapsodi nel settimo o all'inizio del sesto secolo a.C.: costoro dovettero sbrigliare il loro prepotente virtuosismo creativo sulle parti del testo più popolari, prima che ne avvenisse una completa registrazione tramite scrittura. La trasposizione della poesia sulla pagina ebbe luogo in una data imprecisata del sesto secolo, come fisso strumento di controllo delle gare d'esecuzione poetica durante le Panatenaiche.

S'è parlato a sufficienza dei congegni costruttivi dell'epos e della sua elaborazione nel tempo. Quale bilancio, ora, quale giudizio critico sul poema come corpo intero, visto come frutto dell'immaginazione quale esso resta, indubbiamente, qualunque fossero i materiali narrativi impiegati per la sua costruzione, e le tecniche per elaborarli, con echi e variazioni? Si può interpretare l'*Odissea* su due diversi piani. Ad un primo, più superficiale livello l'*Odissea* è una storia: smagliante, fastosa, capace d'emozionare; scorrevole e sagace nella forma; talvolta elevata fino alla poesia assoluta. Qua e là l'impulso del narrare incespica, quando i personaggi dialogano, in particolare, e negli intrighi della seconda parte. Ma il tronco della trama, cioè il ritorno e la vendetta di Odisseo, regge meravigliosamente il carico di

un'elaborazione poderosa, perché c'è il sostegno dell'abile variazione dei temi di fondo, e dell'arte d'intrecciare l'elemento avventuroso (proprio del racconto popolare) con la saga troiana, ravvivandolo con spunti originali, come il rapido viaggio di Telemaco nelle rocche del Peloponneso. Ad un secondo, più sostanziale livello, il poema è un riflettore tenacemente a fuoco sul personaggio centrale, Odisseo. Del resto, è un proposito che risalta nei versi d'apertura dell'*Odissea*:

> L'uomo a me recita, Musa, l'uomo di mille risorse
> che molto vagò, quand'ebbe disfatto la rocca di Troia.
> Vide i paesi, conobbe le menti di genti infinite.
> Folla d'angosce soffrì, nel cuore, sui varchi di mare
> fiato vitale salvando, e il ritorno agli uomini suoi.

Questo è il prologo del poema, e subito dopo il primo argomento sul tappeto in una discussione fra gli dèi è il rilascio di Odisseo dalla prigionia di Calipso. Formalmente l'eroe non è visibile sulla scena fino al quinto canto, ma ciò non toglie che sia centro focale d'ogni parola o pensiero formulati da altri. Da quel momento, Odisseo non uscirà più dal cerchio di luce che illumina il protagonista.

«Vide i paesi, conobbe le menti di genti infinite»: questa frase ha convinto qualche critico che il creatore originale dell'*Odissea* intenda dirci a chiare note come l'esperienza dell'eroe sia insieme spirituale e intellettuale. In realtà, l'espressione non significa molto più di questo: nel tragitto fra Troia e Itaca Odisseo visitò molti paesi, ed ebbe varie occasioni di domandarsi se la gente del luogo fosse «arrogante, brutale e iniqua, oppure ospitale e piena di religiosa riverenza» (un esempio al sesto canto, 120 sg.). Certo il poema, alla fine, rivela di Odisseo cose che l'innalzano ben sopra il livello di un personaggio risoluto, pieno di talento e votato all'avventura. Molti episodi del poema lo ritraggono esattamente così, picaresco vagabondo, o poco di più.

Chiunque fosse il protagonista, l'«eroe», di peripezie marine nell'originario nucleo narrativo dell'*Odissea*, o nei più elementari racconti di un re perduto nei meandri del tempo, in lotta per tornare alla sua reggia, possiamo star certi che la sua parte era, semplicemente, quella di un uomo destinato a trionfare: un eroe vittorioso, ecco, e ben poco di più. Ma il concetto che l'*Odissea*, come corpo poetico organico, ci affida del suo protagonista è profondamente diverso. Forse è la meccanica somma delle sue ripetute vittorie a collocarlo su un piedistallo esclusivo? Siamo certi di no: è un elemento, piuttosto, che ha a che fare con l'intersecarsi, l'influenzarsi a vicenda delle diverse circostanze in cui l'eroe è coinvolto, ed allo stesso tempo con le risposte che egli sa contrapporre agli eventi e con i sentimenti che sa suscitare, con questo suo agire, nel cuore degli altri personaggi.

Ebbene, proprio negli affetti delle altre figure scopriamo un segno della potente ispirazione unitaria che s'irraggia nell'architettura odissiaca: tutti i comprimari, nessuno escluso (se si fa eccezione per qualche scena nell'Ade, probabilmente aggiunta in tempi posteriori), ricevono una profonda impronta sentimentale dal rapporto con Odisseo. Sotto questo profilo, non c'è figura che sia sganciata dalla totalità poetica, nessuna introdotta al semplice scopo di azionare un nuovo ingranaggio narrativo. Il viaggio di Telemaco è avviato dalla sua risoluzione di scoprire che ne sia stato del padre. I suoi ospiti, Nestore e Menelao, appaiono avvinti quasi ossessivamente al ricordo di Odisseo. Quest'uomo è per i pretendenti un'ossessione, ostinatamente tentano di convincersi che è morto, che non tornerà. L'intero stato della reggia, e soprattutto lo scoraggiamento, la paralisi morale di Penelope e di Telemaco sgorgano dalla crisi determinata dalla lunga assenza dell'eroe. Calipso, «colei che nasconde», è una figura indispensabile per giustificare l'assenza e la conseguente crisi: Odisseo si è

stancato di lei, è vero, ma per la ninfa il solo pensiero di perderlo è fonte di disperazione. Rifiutando la sua profferta d'immortalità, Odisseo decide con prudenza in favore del comune buonsenso, insito nell'uomo: ma è innegabile che quell'offerta, in sé, quella possibilità di scegliere lo colloca un gradino sopra la normalità della condizione umana. Ed è un particolare che il lettore deve tenere presente quando, nelle scene culminanti del ritorno, avrà l'impressione di un'eccessiva freddezza dell'eroe verso la sposa, la casa e quei beni che egli giurava d'amare al di sopra d'ogni altra cosa. I Feaci sono una gente semifatata, hanno relazioni con gli dèi e un fossato li stacca dall'umanità ordinaria: eppure restano impressionati non meno energicamente da quel naufrago che è loro ospite. Nausicaa subisce il suo fascino e, sebbene in modi diversi, altrettanto accade a suo padre Alcinoo, ospite impeccabile, ma talvolta brusco, arruffone, tardo a capire, come una figura da commedia. Uno scopo di quest'episodio feacico è di far riaffiorare le memorie di Odisseo: ma altra funzione è senza dubbio di attardare l'eroe in una sorta di limbo fra lo spazio apertamente fantastico di Circe e di Calipso, e le realtà scabre – con i loro errori, tranelli – ma piene di vita vera sperimentate a Troia e a Itaca. In questo limbo l'eroe – e gli ascoltatori con lui – riannoda i fili del passato e del futuro, secondo le ingegnose connessioni colleganti fra loro i disparati fattori dell'intreccio.

Ancora una volta Odisseo emerge dagli eventi con aumentata statura: e non si tratta di pura crescita materiale (era approdato a Scheria nudo, naufrago, un uomo bisognoso di tutto, e ne ripartiva con doni più preziosi della sua parte di bottino predata a Troia e lasciata ai flutti), ma anche – per quanto con esitazione si formuli la parola – spirituale. Lo spirito di Odisseo non è soltanto il suo *thymos*, quella parte interiore di sé che è insieme accanita volontà di sopravvivere e capacità di sentire il morso dell'angoscia, e che in greco significa

alla lettera «respiro» o «calore vitale»: è qualcosa in più, un lato dell'interiorità per cui il greco non dispone di precisa espressione, cioè il complesso dell'esperienza vissuta da un uomo che getta i suoi riflessi nella personalità e nelle scelte d'azione. Dovremo percepire questo aspetto profondo di Odisseo, questa sua esperienza vasta del mondo umano e di certe regioni di quello divino, anche una volta che s'è reinserito nel paesaggio a lui famigliare della sua Itaca nativa? È una domanda legittima, visto che nella seconda metà del poema l'azione precipita, s'accavalla al punto che non lascia trasparire con nitore questo lato odissiaco, almeno dopo che l'uomo si è rivelato a Eumeo e a Telemaco. Proprio queste conversazioni del quattordicesimo e del quindicesimo canto erano la naturale sede per ricapitolare Odisseo, per fare chiarezza su di lui, se chiarezza era da fare, da parte del poeta: in quel punto, oppure quando a Penelope è finalmente concesso di riaccoglierlo come il marito tanto atteso. Quella prima occasione, il poeta la lascia cadere. Diffidenza, cautela, falsi racconti con inclusi indizi che Odisseo potrebbe essere assai più vicino del creduto: sono di tal specie gli elementi di quella prima scena. L'eroe ha appena svelato la propria identità, e dopo un attimo di tenerezza, sottolineata da un abbraccio, ecco, la trama riprende. Con Penelope il ritmo dell'azione è inalterato, almeno al suo avvio. Più tardi, quando la coppia s'avvia alla stanza nuziale, Odisseo narra di scorcio le sue prove tremende, le peripezie, e rimarca il presagio di Tiresia, quell'ultimo viaggio che deve essere intrapreso, e una placida morte che verrà dal mare (23.248-343).

E questo, forse, è il culmine giusto e doveroso. Nella maggior parte dell'azione, prima e dopo il trionfo, Odisseo ha indossato i panni di un eroe «ordinario»: sprezzante e sanguinario con i rivali e con i servi indegni; equo e generoso con chi gli fu leale. Una figura dai contorni lucidamente iliadici: nulla di più. Ma poi c'è il

suo universo privato, il rapporto con la sposa, la memoria cocente del vagabondare e del soffrire, le sue esperienze con entità divine, il suo sereno ma evanescente futuro: in questo spazio risalta, in colma luce, la parte recitata da Odisseo nel poema, quella di un uomo destinato a vivere un gradino sopra l'umano. Presunzione, errore, perfidia, frode: lati oscuri del carattere, tutti dispiegati, in questa o quell'occasione, nel ventennio trascorso prima del rimpatrio. Ma in Odisseo rifulsero anche coraggio, talento e appassionato slancio, capacità d'interpretare casi e persone, donne, non meno che uomini: e soprattutto la divina guida, Atena, e il benevolo sorriso di tutti gli Olimpî, salvo Posidone (il cui rancore contro Odisseo era stato aizzato da un preciso atto, l'accecamento del ciclope Polifemo, suo figlio). Il motivo della predilezione non era nel fatto che Odisseo avesse, come gli Enea, gli Achilli, i Sarpedonti dell'*Iliade*, sangue divino nelle vene, ma perché nei casi più difficili egli disponeva di una risorsa estrema, era *polymetis*, «molto avveduto». La varietà d'ingegno, la dote duttile di guardare in faccia alle circostanze e d'adattarsi alla loro realtà erano lati preziosi del carattere, ammirati e onorati dagli dèi, soprattutto da Atena. Il poeta dell'*Odissea* lascia che il suo uomo assapori il dolore, la delusione, l'insoddisfazione di successi solo parziali, senza che per un solo attimo egli distolga gli occhi dal suo bersaglio finale; lo fa campeggiare sulla scena sempre, con forza, che sia rimpianto come perduto, che appaia travestito o nella pienezza dell'identità svelata, e così facendo ammanta sia di fantasia, sia di verità il passato eroico e l'inquieto presente. In questa complessità il poeta dell'*Odissea* fa splendere il tocco del creatore geniale: un elemento che i suoi materiali costruttivi, portati dalla tradizione, non contenevano, e non suggerivano necessariamente.

[1] Mazon (1948) 7-38; J.A. Davison in Wace e Stubbings (1962) 221-5; Kirk (1962) cap. 14.
[2] Heubeck (1979) 109 sgg.; Kirk (1962) 69 sg.
[3] Kirk (1976) 197-9.
[4] Kirk (1962) 282-7.
[5] Erodoto 2.53 («È mia opinione che Esiodo e Omero siano vissuti quattrocento anni prima del mio tempo, non di più»); *Certame di Omero e di Esiodo* (a noi noto attraverso una tarda rielaborazione di età adrianea) 10: «Per primi quelli di Smirne sostengono che fosse figlio del Meleto, fiume della loro zona, e della ninfa Creteide: il suo nome primitivo era dunque Melesigene. Solo dopo aver perduto la vista, mutò il suo nome in quello di Omero, perché quello è il nome che, comunemente, presso di loro, indica tale affezione».
[6] Pindaro, *Nemee* 2, 1 sgg. «Dal punto da cui anche i cantori Omeridi avviano la maggior parte dei ricuciti canti, da Zeus, loro preludio...»: si veda anche lo scolio relativo al v. 1; Kirk (1962) 272 e (1976) 140 sg.; Wade-Gery (1952) 1921.
[7] Kirk (1962) 283; Mazon (1948) 264.
[8] Spade, es. *Il.* 2.45 «(Agamennone) ecco, sospese alle spalle la spada dall'elsa d'argento»; casco da guerra, *Il.* 10.261-71 «(Merione a Odisseo) pose sulla testa un casco fatto di cuoio; saldamente era connesso, all'interno, con molte strisce di pelle; all'esterno, invece, sporgevano qua e là fitti denti candidi di cinghiale zannuto, adattati con arte; nel mezzo, una placca di feltro. Quel casco l'aveva portato via da Eleone Autolico, penetrato nella casa robusta di Amintore Ormenide, e lo portò a Scandeia, in dono ad Anfidamante di Citera, e poi Anfidamante lo consegnò a Molo, come regalo d'ospite, e costui lo concesse al figlio Merione, perché l'usasse; e così, alla fine, fu adattato ad armare il capo di Odisseo».
[9] Horrocks (1980) 148-63.
[10] *Il.* 2.144 sgg. («s'agitò l'assemblea, come flutti alti marini, nel braccio di mare Icario, quando Euro e Noto, precipitandosi, li agitano, piombando dalle nubi del padre Zeus»: Icario era il canale fra Samo e l'isoletta Icaria, celebre per le tempeste provocate dal vento dell'est, l'Euro, e del sud, Noto); 459 sgg. («come d'uccelli alati schiere in folla, d'oche, di gru, di cigni dal collo proteso, nella prateria di Asio, intorno alla fiumana del Caistro qua e là si librano, fieri dei piumaggi...»: le schiere armate sono qui paragonate agli uccelli di passo che si posano nei campi della Lidia, a sud del fiume aurifero Tmolo); 9.4-5 («come quando due raffiche squassano il mare pescoso, Borea e Zefiro, venti entrambi della Tracia»); 13.21 sg. (Posidone ammirava la battaglia «dalla vetta estrema della boscosa Samo di Tracia: da là appariva tutta quanta la catena dell'Ida, la città di Priamo e la flotta achea»; l'accenno è all'isola di Samotracia, presso le coste della Tracia, che ha un'alta montagna al centro, e dalla vetta è effettivamente possibile spingere lo sguardo fino all'Ida e alla pianura troiana); Kirk (1962) 272 sg.
[11] *Odissea* 9.21-7 («Abito Itaca ben visibile: vi è una montagna, in essa, Nerito rumorosa di fronde, che da lontano spicca; molte isole si trovano, intorno, tutte l'una all'altra vicine, Dulichio e Same e la selvosa Zacinto. Itaca giace bassa sulle onde, isola estrema verso occidente – le altre sono discoste, verso l'aurora e verso il sole – scabra, petrosa, ma madre di buona gioventù»); *Od.* 13.344-51.

[12] Lloyd-Jones (1971) cap. 2.
[13] Kirk (1976) 209-17.
[14] Griffin (1980) offre illuminanti pagine sui temi di fondo, sulle nervature salienti di entrambi i poemi.
[15] *Od.* 13.345, 14.1-4; 13.408; 17.204-11.
[16] *Od.* 6.291-4; 7.43-5.
[17] *Od.* 1.158-68; 14.61-71; 16.112-20; 20.185-210.
[18] *Od.* 1.35-43, 298-302; 24.19-22, 96 sg., 191-202.

3

ESIODO

«Chi potrebbe tessere sufficiente elogio dell'esercitarsi nell'arte dello scrivere?»: è una domanda dello storico Diodoro (12.13.2). «Con quest'unico strumento i morti comunicano con i vivi, e proprio tramite le parole scritte chi è diviso da vasto spazio colloquia con chi gli sta lontano, come se fossero abitanti della stessa strada.» Il quarto di millennio che corre fra il 730 ca. e il 480 a.C. fu un periodo in cui la pratica dello scrivere, in Grecia, giunse ad esercitare effetti d'ampia portata sulla letteratura: essa rese possibile la creazione di un complesso e fittissimo intreccio di rapporti fra autori reciprocamente lontani nel tempo, nello spazio, o in entrambe le dimensioni; permise inoltre la crescita di una cultura letteraria ben distinta, e omogenea. Le diversità locali l'impreziosirono, con contributi propri. Non fu certo pura coincidenza che al diffondersi dell'abilità scrittoria sorse e s'approfondì la coscienza di un'identità nazionale, l'universale «grecità» di tutti coloro che parlavano e scrivevano nella lingua comune. Questo evento decisivo – la scrittura riscoperta – in sé non era che uno fra i numerosi fattori responsabili della rinascenza greca, che sorse dal riaffacciarsi dei Greci al più ampio mondo dopo secoli d'isolamento: secoli nei quali, a seguito del crollo della civiltà micenea, padrona della scrittura, avvenuto fra il 1200 e il 1100 a.C., ogni fioritura d'arte e le raffinate abilità artigianali dell'epoca del bronzo erano sfumate nell'oblio e ne restavano, uniche schegge, le memorie di gesta grandiose e di grandiosi eroi, incastonate nel reliquiario delle forme secolari della poesia orale, recitativi eroici offerti all'ascolto

di avventurosi gruppi di coloni profughi dalla Grecia, abbarbicati all'orlo costiero dell'Asia Minore.

È ragionevole aprire la conversazione sulla rinascita della scrittura in Grecia e sul relativo arco storico muovendo da Esiodo: non perché esista una qualche certezza che Esiodo fosse autore di letteratura scritta – vi sarebbero per contro svariati argomenti sul fatto che egli componesse nel solco di una poesia orale docile alla tradizione, parente in grado assai stretto di quella omerica – ma perché stava creando qualcosa di originale, di personale, una strada nuova che tanta parte della successiva poesia greca era destinata ad imboccare. Mentre infatti Omero mantiene la sua personalità soggettiva radicalmente distinta dalla propria poesia e non offre indizio utile alla sua datazione, non un solo dettaglio che possa legarsi alla sua biografia, Esiodo è il primo poeta d'Europa a introdurre se stesso nell'opera come una persona dotata di fisionomia e ruolo nitidamente incisi. Inoltre, nel poema *Opere e giorni* Esiodo compie un passo rilevante: lasciar da parte la narrazione tradizionale, con il suo campionario di temi rigidi e di fisse scene, privilegiando un tipo di poema a tesi, ragionato, il cui modello d'ispirazione proveniva forse dalla cultura del Vicino Oriente (benché non vi sia per noi sicurezza che gli stessi poeti greci non avessero già preso ad elaborare una letteratura sapienziale di questo genere). Esiodo seppe inventare un impasto di forma e stile tradizionali con un «tono di voce» energicamente personale; ampliò inoltre il ventaglio di funzioni del poeta, e con tutto questo modellò la forma di quella che, con definizione sviante, noi chiamiamo poesia greca «arcaica»: la produzione letteraria di una fase che vide la conquista di nuovi spazi con la colonizzazione, rapide svolte sociali, un'elaborata ricerca creativa nella sfera delle arti.

Datare l'attività poetica di Esiodo è problematico: è quasi fuor di dubbio, invece, che essa vada collocata in una fascia della seconda metà dell'ottavo secolo. Esiodo

ci narra di sé:[1] di come conquistò il premio in una gara di poesia, a Calcide, in occasione dei ludi funebri per Anfidamante, calcidese ucciso in uno scontro navale durante la guerra «lelantica». Fu un celebre conflitto, quello, combattuto fra Calcide ed Eretria, città dell'isola d'Eubea, per il controllo della pianura di Lelanton, situata in mezzo ai contendenti. La guerra infiammò le genti greche, che si spaccarono in contrapposti blocchi: Tucidide, nel suo generale ridimensionamento delle imprese militari nella Grecia arcaica, fa invece un'eccezione proprio per questa guerra (I.15.3).[2] Un limite *ante quem* per la data del conflitto potrebbe dunque essere rappresentato dalle campagne di colonizzazione in Calcidica e, in occidente, a Pithecusa e a Cuma (750 a.C. ca.) intraprese con sforzo comune dalle due città, a quel tempo presumibilmente ancora in rapporti d'amicizia. Il limite *post quem* è segnato da una notizia che attingiamo da Aristotele (*Politica* 1289b36-9): quella era stata una guerra di cavallerie, con strategia di stampo antico, necessariamente anteriore all'avvento degli opliti e della tecnica delle falangi in campo (ca. 700-680 a.C.). Oggi esiste anche una conferma archeologica di questa datazione: l'insediamento sul crinale di Xeropolis, vicino a Lefkandi in Eubea, all'estremità orientale (rispetto ad Eretria) della pianura di Lelanton, fu distrutto, e non più riedificato, poco avanti il 700 a.C., dopo essere stato abitato senza soluzione di continuità dalla tarda età del bronzo. Non c'è che una conclusione: il cerimoniale funebre di Anfidamante e la vittoria di Esiodo risalgono all'ultimo terzo dell'ottavo secolo.

Esiodo ci informa che suo padre lasciò la città eolica di Cuma per trasferirsi in Grecia:

Il padre tuo e mio, stolto Perse, usava andar per mare, alla ricerca di un buon livello di vita. Un giorno arrivò qui, dopo aver varcato molto mare, lasciata Cuma Eolica sulla nave scura. Non fuggiva certo opulenza, o ricchezza, o benessere: ma la vile miseria, che Zeus regala all'uomo. E fissò la sua dimora presso l'Elicona, in

uno squallido villaggio, Ascra, terribile in inverno, soffocante in estate, in nessun tempo buono. (*Opere* 633-40)

Nessuno sa dire perché il padre di Esiodo avrebbe dovuto lasciare la terra d'Asia per la madrepatria ellenica, meno fertile e – a quanto è noto – con eccesso di popolazione. Va però sottolineata una coincidenza cronologica: la data del trasferimento, che dovrebbe risalire al 750 ca. o poco più tardi, cade esattamente nell'arco di tempo in cui altri, anch'essi mercanti navigatori, stavano sciamando da Cuma per collaborare alla fondazione della colonia di Cuma, in Campania, a fianco a fianco con quelli d'Eubea. Evidentemente il padre del poeta si trasformò in agricoltore: ne è prova il fatto che Esiodo e il fratello entrarono in lite a proposito di un'eredità di poderi. Possessi fondiari, dunque, ma di quali proporzioni? Con romanticismo esagerato, si è talvolta pensato a un umile poderetto. Ma il poema *Opere e giorni* presuppone il medio proprietario terriero, non il piccolo contadino. L'agricoltore non lavora solo, ma può richiedere le prestazioni di un vicino (370), più spesso di schiavi (502, 573, 608, 766); dispone di un robusto salariato, libero, quarantenne, che gli tracci ben dritto il solco dell'aratro, e di un ragazzo più giovane, schiavo, che sparga le sementi (441-6, cfr. 469-71); in più, deve esserci in casa una donna «comprata», per i lavori domestici (405, 602). Come animali da fatica il fattore ha buoi da aratro e mule (405, 607 sg.). Con tutto questo, non può certo permettersi di sovrintendere semplicemente al lavoro altrui: deve rimboccarsi le maniche e far la sua parte anche il padrone (458-61). Malgrado la cantilena esiodea sulla povertà (638, cfr. 376 sg.), il soggiorno ad Ascra non poteva davvero essere la tortura lamentata dal poeta.

Sotto il nome di Esiodo sopravvivono tre poemi, oltre a un folto gruppo di frammenti da altre opere assegnate a lui già nei secoli antichi; si tratta di composizio-

ni in esametri dattilici e nella lingua convenzionale dell'epica. Dei tre testi esistenti, uno, lo *Scudo di Eracle*,[3] non è genuino e probabilmente risale al sesto secolo. Dei due rimanenti, i critici antichi più restrittivi attribuivano ad Esiodo solo *Opere e giorni* (cfr. Pausania 9.31.3).[4] Ma il nome del poeta appare in *Teogonia* 22:[5] e per decifrare il contesto di questo verso in modo tale da smentire che l'autore stia qui nominando se stesso, occorre una buona dose di acrobazia critica. Certo, l'argomento narrativo dei due poemi è totalmente diverso: ma come ha ben chiarito Vernant,[6] i due testi presentano due fasi del mito di Prometeo che combaciano alla perfezione, completandosi. Esistono inoltre stretti rimandi fra i poemi, di stile, metro e prosodia, che li collocano entrambi a equivalente distanza sia da Omero, da un lato, sia dallo *Scudo*, dall'altro.

Ammesso che siano ambedue fatica di Esiodo, l'antecedenza della *Teogonia* è pienamente dimostrata. Nell'avvio di *Opere e giorni*, 11-23, appare la rettifica, senza mezzi termini, di una dottrina sostenuta nella *Teogonia*: non corrisponde a verità che esista un solo genere di *Eris* (Contesa), come s'era sostenuto in *Teogonia* 225 sg. Ve ne sono due: la competizione, positiva; la lite, devastante. La priorità della *Teogonia* è ugualmente suggerita dalla trattazione esiodea della saga di Prometeo e di Pandora nei due poemi. La *Teogonia* ci offre il racconto dettagliato della colpa di Prometeo e di come fu creata e coperta di ornamenti Pandora (501-616). In *Opere e giorni*, invece, Esiodo condensa di volo la fase iniziale della storia in una coppia di versi (47-8) e si dilunga sul successivo racconto di Pandora e del suo vaso[7] (49-105). È dunque chiaro che in *Opere e giorni* Esiodo pare presupporre la conoscenza dell'altro poema, *Teogonia*. Nulla vieta che quest'ultimo sia proprio il poema che Esiodo rammenta in alcuni versi di *Opere e giorni* (654 sgg.), narrando la partecipazione vittoriosa alla gara poetica durante i riti funebri d'Anfidamante. Il pez-

zo esiodeo in concorso era un *hymnos* e il tripode vinto in premio fu dal poeta consacrato in ex-voto alle Muse dell'Elicona esattamente nel punto dove per la prima volta, anni addietro, gli erano apparse donandogli l'ispirazione. La *Teogonia*, che si apre nel nome delle Muse Eliconie, descrive questa iniziale ispirazione (22-35) e ripetutamente si qualifica da sé come *hymnos* (33, cfr. 11, 37, 51).

Questo poema si avvia con un'ampia invocazione alle Muse (1-115) che, come pezzo poetico a sé, ha natura identica a un inno omerico. Si glorifica la potenza delle Muse, e non meno la loro devozione nel cantare le nascite degli dèi. Esse sono le figliole che Zeus ebbe da Mnemosine, la Memoria: ed è una discendenza che s'aggancia alla secolare vicenda delle recitazioni orali, in cui la maestria del cantore si radicava precisamente nella facoltà della memoria, propria e dei predecessori. Furono le Muse che «un tempo ammaestrarono Esiodo nello splendido canto, mentre pasceva gli agnelli alle falde del santo Elicona» (22-3) ed esse, ricorda ancora il poeta, «mi donarono un bastone di comando (σκῆπτρον) avendo colto esse stesse un ramo d'alloro verdeggiante, stupendo: e alitarono dentro di me una voce divina, per darmi il potere di cantare le future e le passate cose. E mi sferzavano ad alzare l'inno al ceppo dei beati che in eterno sono, e a cominciare e a suggellare il canto, di volta in volta, col nome delle Muse» (30-4).

E così Esiodo apre il suo racconto dei primordi dell'universo e dell'avvicendarsi di divinità che sin dagli inizi ne furono tutrici. Da un lato la *Teogonia* è la narrazione di uno sviluppo, di uno snodarsi di fatti; dall'altro è la sistemazione dello *status quo* teologico. Poema di struttura sciolta, con passaggi frequenti, la *Teogonia* schiera in ordine circa trecento divinità, classificandole in base alla genealogia; disseminati qua e là, numerosi episodi narrati con più ampio respiro. All'inizio, alla Creazione non è attribuita causa: Caos, spalancato vuoto, semplicemente «fu»: dopo di lui ecco Terra, Tartaro ed Eros (Amore). Da Caos nacquero Erebo e Notte tenebrosa, futuri genitori di Etere (la cristallina aria superiore) e Giorno. Da Terra sorse Cielo (Urano), Monti immensi, e il Mare. La formazione del cosmo si completa attraverso tre principali direttrici dinastiche: da Notte; da Terra unita a Cielo; dal Mare. La principale linea di discendenza è quella che promana da Terra e Cielo: essa si dirama attraverso le generazioni dei Titani e di Cronos, fino allo stesso Zeus. Il primo mito di vaste proporzioni (154-210) ci descrive Urano spodestato, mutilato nei genitali da Cronos, e Afrodite nascente dal divino membro amputato; il secondo mito (453-506), dopo un'altra robusta sezione di genealogie, espone la vicenda di Cronos che scelse d'ingoiare gli dèi, suoi stessi figli, nel tentativo di sventare la propria violenta deposizione dal trono, ad opera di uno di loro. Vana cautela: Cronos è beffato, inghiotte a sua insaputa una pietra invece di Zeus e, a sua volta, finirà spodestato.

A questo punto del poema Esiodo ha smarrito il suo interesse per la cosmogonia: nulla più ci viene detto sul processo seguito dal cosmo per evolversi fino all'attuale forma. Così il resto del poema è consacrato alla spiegazione del mondo: importa il suo presente ordine, più che il preciso racconto delle fasi attraverso le quali l'assetto del cosmo si ritmò. Così all'ascesa di Zeus segue una lista dei figli del Titano Giapeto, che funge da introduzione alla storia di Prometeo e di Pandora[8] e della creazione della donna, della comparsa dei riti sacrificali e del fuoco (507-616). E qui lo scenario s'allarga nuovamente a mostrarci la rivolta dei Titani e la loro finale disfatta per mano di Zeus (617-720). Ed ecco a questo punto un'immagine del Tartaro, dove Zeus ingabbiò i ribelli. Laggiù è il covo di Sonno, Morte, Cerbero e Stige (721-819). Tutto questo suona a preludio della lotta fra Zeus e il mostruoso Tifeo, il più giovane figlio di Terra (820-80); quando Zeus esce trionfante dal duello

è creato re degli dèi, ed assegna a ciascuno dei sempiterni questa o quella sfera di dominio (881-5). A partire da questo episodio il poema si disperde nei rivoli di un'infinita serie di matrimoni e amori: danno il la le vicende nuziali ed erotiche di Zeus in persona; seguono quelle di altri dèi, dee e ninfe. La chiusa del poema è un transito al *Catalogo delle donne*, un'ampia opera poetica di cui sopravvivono scarsi frammenti.

Nella *Teogonia* molte parti sono state espunte come non autentiche da generazioni di editori:[9] si nota però un radicale disaccordo critico sulla cernita dei gruppi di versi sospetti, poiché è arduo fondare solidi criteri per sentenze d'interpolazione in un autore come Esiodo. Entrambi i poemi, nella loro forma attuale, mostrano una certa prolissità, una tendenza a seguire diramazioni laterali della materia in argomento, e ciò induce a dubitare che abbiano mai posseduto un disegno narrativo logico e rigoroso. Comunque sia, si converrà sul fatto che la chiusa della *Teogonia* nella forma presente non coincide con l'originale esiodeo. La nostra ragionevole attesa è che il poema sia siglato da un'invocazione alle Muse, secondo la promessa che appare all'inizio (34). C'è la sensazione che la chiusa del poema sia stata rimodellata al fine di passare morbidamente al *Catalogo delle donne*, che in un gruppo di codici segue senza interruzione alla *Teogonia*.

Erodoto considerava Omero ed Esiodo i patriarchi della teologia greca (2.53):[10] la *Teogonia* è però l'unica organica esposizione della materia approdata a noi da quei secoli remoti. Per le visuali moderne la teologia di Esiodo è sconcertante: le potenze naturali sono concepite ora come entità geografiche (i figli di Urano, il Cielo, sono imprigionati nelle viscere della terra, 157 sg.), ora invece raffigurate come totalmente antropomorfiche (lo stesso Urano subisce l'evirazione, 178 sgg.). Le divinità olimpiche, invece, sono senza eccezione antropomorfiche. C'è un'affinità limpidissima con le credenze omeriche. Gli dèi di Omero hanno tratti inequivocabilmente umani, ma Omero allude alle potenze primordiali quando fa di Oceano e Teti i progenitori degli dèi (*Iliade* 14.201 sgg.). Ben presto i racconti cosmogonici di Omero e di Esiodo apparvero esageratamente semplicistici: s'introdussero, come alternativa, cause impersonali, perfino fattori astratti. Alcmane (600 ca.), ad esempio, spiegava il cosmo con i concetti di Termine e Espediente (*Tekmor* e *Poros*, fr. 5.2. col. II; fr. 1.14 schol.). Qualcuno parlò di entità fisiche: i filosofi ionici del sesto secolo a.C. intravidero nel gruppo dei quattro elementi basilari una sostanza primigenia. Ad ogni modo gli dèi dell'Olimpo non smarrirono mai la loro lineare natura antropomorfica, benché già posta in ridicolo da Senofane verso il 530 ca. (cfr. fr. 21B 10-16DK),[11] ma l'ambiguità della concezione esiodea intorno alle potenze primordiali si perpetuò come caratteristica di molta parte del pensiero religioso greco persino nell'età classica: duplicità ancor meglio comprensibile per quelle forze che apparivano determinanti per l'esistenza umana, la Terra Madre, così come i numi fluviali e le ninfe delle sorgenti. In Esiodo queste divine entità convivono, a fianco a fianco, con energie di maggior astrazione, quali ad esempio Fatica, Carestia, Amarezza e le altre creature di Lite, a cui dobbiamo aggiungere esseri prodigiosi, di pura fantasia, la Chimera, la Sfinge e altri, che per i Greci delle epoche posteriori, certamente, persero ogni sostanza di fede.

Concetti teologici compositi, eterogenei, dunque: non c'è dubbio che Esiodo li trasse da più di una cultura, per tacere di quanto lui stesso, per ispirazione ed elaborazione proprie, può aver aggiunto. È difficile stabilire fino a che grado abbia potuto apparire originale o eccentrica, a un ascoltatore dell'ottavo secolo, la rivelazione cosmogonica e teologica della *Teogonia* esiodea: è certo che, malgrado una patina superficiale di diffusa affinità, la *Teogonia* non combacia nei particolari con la

visione omerica. In alcune zone del pensiero esiodeo traspare una stretta parentela con la teologia dell'Egitto e del Vicino Oriente. E c'è chi indica paralleli sorprendenti nei testi in lingua ittita e babilonese per il mito dinastico Urano-Cronos-Zeus, e per la guerra di quest'ultimo contro Tifeo.[12]

Il secondo poema di Esiodo, *Opere e giorni*, è, al pari della *Teogonia*, una glorificazione della potenza di Zeus: le Muse ricevono l'invito a consacrare un inno al grande dio. Zeus come sorgente di giustizia: ed Esiodo intende impegnarsi per addestrare suo fratello Perse nella verità (1-10). Moniti e riflessioni poi sparsi nel corpo del poema non si discostano da un'etica generica, buona a tutti gli usi, e tuttavia Esiodo tenacemente richiama all'ordine questo suo fratello, con sermoni personali, aguzzi e individuati.[13] La verità di partenza è questa: esistono due generi di Contesa (*Eris*), la competizione che pungola ad agire, e l'aggressività rovinosa (11-26). Da questa fonte sgorgano due temi robusti del poema: primo, sarebbe dovere di Perse recedere dalla lite lacerante che ha avvelenato i rapporti tra i due fratelli (e da qui Esiodo trae lo spunto per ampliare il discorso sui valori della giustizia); secondo, Perse dovrebbe sì lasciarsi possedere da questa febbre di competizione, ma come sprone e guida per un'esistenza di fatica onesta sui poderi. È un duro mondo, questo, non c'è che dire: stenti e sofferenze sono l'eredità fatale dell'uomo. Due miti illuminano questa verità. Nel primo Esiodo riprende la vicenda di Pandora, di cui la *Teogonia* narrava gli inizi. Ecco dunque la nascita di Pandora, la sua superba vestizione e l'orcio dal quale si sprigioneranno i malanni destinati a torturare l'umanità, con l'eccezione della Speranza, incarcerata nel recipiente (42-105). È un racconto di sapore tradizionale, e un senso di rude, d'incompiuto, s'avverte nel particolare che nessuna plausibile ragione è offerta per la mancata evasione di Speranza dalle pareti di terracotta. Il punto

significativo è però l'ambiguità della posizione di Speranza: esprime la radicale equivocità dell'esistenza umana, nodo inestricabile di bene e di male, felicità e sconforto.[14] Ritroviamo il motivo del vaso-carcere nell'*Iliade*, 5.385-91, dove Oto ed Efialte sono serrati in una giara metallica. Il parallelo più pertinente con Esiodo è però *Iliade* 24.527 sgg., dove Achille discorre dei due *pithoi* (orci) posti presso gli stipiti della porta di Zeus, contenenti l'uno il bene, l'altro il male: da essi il dio attinge, per disseminare in mezzo agli uomini il loro miscuglio di serena o maligna sorte nell'esistenza terrena. A un secondo mito Esiodo dà l'incarico di gettar luce sull'asprezza del vivere, ed è quello delle generazioni metalliche dell'umanità: tetra saga dell'uomo che rotola sempre più in basso, dall'epoca di Cronos, quando gli esseri umani della razza dell'oro vivevano come dèi, senza angosce sulla terra, all'età dell'argento e del bronzo, che fanno da ponte alla generazione del tempo stesso di Esiodo, quella del ferro (106-201). E qui abbiamo di nuovo l'impressione vivida di un racconto tradizionale, con forzature e adattamenti. Non poteva riuscire ad Esiodo il miracolo di far quadrare questa concezione di declino inarrestabile con i suoi rapidi affreschi dei Sette contro Tebe, o degli Achei accampati a Troia. Per questo il poeta intercalò una razza di eroi (o semidèi), non «metallica», fra le ere del bronzo e del ferro. E non manca un secondo indizio, questo più energicamente risolutivo, che il mito sia un rimaneggiamento da una fonte estranea: è la sua dissonanza con la *Teogonia*, in cui il tempo di Cronos non è affatto un cristallino eden, ma una semplice tappa sulla strada che si eleva, su su, fino al reame di Zeus.

Il quadro esiodeo della razza ferrigna dall'immagine dell'oggi si sposta rapidamente al presagio di un domani ancor più feroce:

Oh, avessi io potuto non appartenere alla quinta umanità, ma mo-

rire prima, o venire alla luce dopo! Poiché, non c'è dubbio, oggi è la generazione del ferro. Né di giorno avranno pause da fatica e sofferenza; né di notte da tortura. Gli dèi faranno dono di grevi guai. Eppure, anche per questa razza esisterà un po' di bene, mescolato ai mali. Zeus annienterà anche questa generazione di uomini votati a morte, quando al nascere appariranno già maturi e con le tempie grigie. Allora il padre non combacerà coi figli, né – a propria volta – con lui i figli; né l'ospite con chi l'ospita; né il compagno col compagno; neppure il fratello sarà un intimo, come in passato. Umilieranno i genitori al loro primo invecchiare, quegli uomini. Li insulteranno, con discorsi di aspre parole: miserabili, senza timore di dio. Gente capace di non risarcire i genitori, ormai vecchi, del dispendio d'averli allevati e nutriti. La forza, ora, è la legge. Devasteranno città, l'uno quella dell'altro. Non vi sarà rispetto del giuramento, né dell'uomo equo, né del probo: piuttosto esalteranno l'autore di crimini e l'uomo dei soprusi. Giustizia e umano rispetto risiederanno nella forza. Il ribaldo colpirà l'uomo probo rivolgendosi a lui con perfide parole, che avvalorerà col giuramento. E l'Invidia dalle stridule note discordi, gioiosa del male altrui, l'Invidia con la sua espressione contorta s'affiancherà all'uomo facendolo soffrire. E allora dalle strade vaste del pianeta spariranno Aidos e Nemesis,[15] velando le splendide figure con immacolate stole, alla volta dell'Olimpo, per ricongiungersi ai sempiterni e lasciare totalmente solo l'uomo. Agli uomini mortali solo stridenti sofferenze rimarranno, e non vi sarà argine alla degradazione. (174-201)

Ora Esiodo sviluppa il tema Giustizia: fa da introduzione il suo polo antagonista, Hybris, la legge del più forte eretta a ideologia, a cui il poeta dà plastica forma nell'apologo dello sparviero e dell'usignolo. Questa è la prima favola della letteratura greca, per quanto ne sopravvive: traccia il sentiero che deve essere scartato da Perse e dai signori (βασιλεῖς) assisi sui loro scranni di giudici, ma anche la via maestra della Giustizia, che deve essere imboccata (202-92). Una circostanza attira l'attenzione: in questo passo Esiodo elabora una condanna senza appello dell'illegalità e della profonda nequizia dei signori, un'idea controcorrente rispetto alla positiva immagine dei signori offerta nella *Teogonia* (ad esempio 80-93). Esiodo s'era fatto più maturo, più scaltrito, ora? O semplicemente quel suo lusingare i signori-giudici andava a nozze con l'occasione dei ludi funebri d'Anfidamante? Nell'un caso o nell'altro, sorge la curiosità di scoprire quali esigenze abbiano dettato il poema *Opere e giorni*. Il forte impegno di Esiodo nei temi etici, la sua convinzione di una giustizia sgorgante da Zeus formano un cosmo culturale estraneo all'antica nozione aristocratica di un diritto divina prerogativa dei re, che nell'*Iliade* è un pilastro monolitico e ancora nell'*Odissea* regge solidamente, benché il contegno dei nobili spasimanti di Penelope già rechi in sé il marchio della condanna, e questo è il segnale di un'incrinatura. Accento particolare va posto su un punto del pensiero esiodeo circa l'ingiustizia: ed è che come estremo strascico essa causa guerra, il più atroce dei danni (276 sgg.). E non era forse la guerra l'attività signorile per eccellenza? In questo verso, più che in ogni altro, vediamo Esiodo voltare le spalle ad Omero e alla tradizione nobiliare.

Ma dalla Giustizia Esiodo si orienta ora alla tematica più larga del lavoro umano: il regime di vita, le attrezzature del fattore e del capofamiglia hanno esposizione precettistica nel capitolo più ampio del poema, un calendario completo dell'annuale ciclo dei lavori (293-617). Questo blocco di versi, la più ampia sezione organica del poema, è un osservatorio inestimabile da cui affondare il nostro sguardo nella vita, nei pensieri, nelle aspettative dell'uomo medio vissuto in Grecia nell'ottavo secolo a.C. Si badi bene: nessuna visione romantica e sentimentale della vita campestre, in Esiodo, quale Virgilio trasfonderà nelle sue *Georgiche*. L'attrazione romantica per i campi non è certo propria dell'agricoltore: piuttosto dell'uomo di città, e non è casuale che gli albori di questo atteggiamento spirituale sorgano nell'età ellenistica, al primo formarsi di una società urbanizzata nel senso vero del termine. Sulla vita nei poderi Esiodo non ha illusioni. Ai suoi occhi, questo è l'inverno:

Il mese di Leneone [fine gennaio/primi di febbraio], giornate tremende, spellabuoi tutte quante! Bisogna starne in guardia! E guardarsi dalle gelate che arrivano spietate sulla terra quando soffia Borea che dalla Tracia, praterie di cavalli, soffia sul mare disteso e l'inarca; terra e foresta son tutte un ruggito; molte querce, svettare di fronde, e molti densi abeti stende sulla terra nutrice nei burroni alpestri, assalendoli, e la foresta tutta sconfinata allora urla. Rabbrividiscono le bestie, nascondendo le code sotto i ventri, anche quelle dal vello ombroso di pelo: le trapassa coi soffi di gelo, benché avvolte da manti lanosi. Trafigge anche il cuoio del bue, che non fa barriera; trapassa soffiando la coltre di peli caprini. Ma la forza della raffica di Borea non penetra le pecore, perché è abbondante il loro pelame: incurva il vecchio, invece, come ruota. (504-18)

Il poeta prosegue informandoci sulla foggia delle calzature, della casacca e del cappello di feltro che il fattore deve indossare per combattere i morsi del clima.

Ma quella del fattore non è l'unica esistenza di lavoro che Esiodo prospetta. Anche quella del mercante navigatore può essere una scelta di vita, e se non è priva di fascino – anche il padre di Esiodo se ne lasciò attrarre – suggerisce però al poeta parole di cautela, di dissuasione (618-94). Qualunque sia la fonte del reddito, base indispensabile della sussistenza è la famiglia: elementari criteri di prudenza economica ne impongono peraltro una severa limitazione numerica (376 sg.). Da qui la necessità di scegliersi una moglie. Par di capire che per Esiodo questo sia stato un punto dolente. La sua misoginia prelude all'acrimonia di Semonide (si veda alle pp. 272 sgg.). Nella *Teogonia* la creazione della donna già appariva come il peggior guaio che Zeus potesse infliggere all'umanità (570-612): Amore (*Philotes*) e Seduzione sono compresi nel gruppo delle creature di Notte (224). Nel secondo poema la necessità di trovarsi una buona moglie e di trattarla con le dovute attenzioni coincide in gran parte, se si è fortunati, con lo sventare la rovina che una cattiva moglie può scatenare (cfr. 373 sgg.):

All'età appropriata devi portarti in casa una moglie, quando sei non molto lontano dalla trentina, o poco oltre: questa è la stagione giusta per lo sposalizio. La donna sia matura da quattro anni, e al quinto si sposi. Sposala vergine, però, così le insegnerai l'onesta condotta. Come moglie, devi preferire quella che ti abita vicino: ma sta' bene attento a non fare un matrimonio zimbello del vicinato. Di una brava sposa non c'è acquisto migliore per un uomo: ma non c'è il peggiore della donna sbagliata, donna parassita che dell'uomo suo, per quanto vigoroso, fa mucchio di cenere, anche senza torcia, e lo consegna a immatura vecchiaia. (695-705)

Infine, un gruppo di versi sul tema dell'amicizia conduce a conclusione questa parte del poema (706-23).

Più di un commentatore ha ritenuto non genuina la restante sezione di *Opere e giorni*. Pezzo pregiato per uno studioso di storia delle religioni, il gruppo di versi 724-64 incastonato in questo passo conclusivo, con la sua forma di particolareggiato registro di divieti rituali, è parso esprimere un'arcaica angustia di vedute, stridente con l'elevato e arioso concetto della Giustizia di Zeus, l'occhio cosmico sempre vigile. È però un dato comune, sperimentato, che nelle società culturalmente semplici norme etiche della religiosità più pura operanti nella sfera delle relazioni umane non sono per nulla incompatibili con la più intricata rete di superstizioni. E una discussione analoga s'è accesa sulla pagina che suggella il poema – i «Giorni», propriamente detti (765-828) – offrendo un elenco di giorni propizi o sfavorevoli per avviare varie occupazioni. Anche in questo caso, però, l'obbligo di fornire prove convincenti grava su chi vorrebbe espungere questi versi dal vero Esiodo.[16]

Nessun dubbio che, quanto a unitarietà, il poema esiodeo è scarso di quella tempra d'armonia architettonica che ammalia chiunque legga l'*Iliade* e l'*Odissea*. Qua e là queste opere danno l'impressione di seguire rivoli narrativi troppo laterali, talvolta c'è un ristagno esagerato su questa o quella scena, un tema può riecheggiare fino a insinuare la noia, ma i poemi posseggo-

no un avvio, uno sviluppo, una chiusa nel pieno significato della celebre definizione aristotelica: e nessuno oserebbe negarlo. Per *Opere e giorni* la musica è diversa: le perplessità sono fioccate fin dal tempo in cui Pausania (era il secondo secolo d.C.) affermò che, a parere della gente di Beozia, il testo del poema cominciava con l'attuale verso 11 (9.31). In età moderna generazioni di critici hanno condannato il finale del poema. Ma anche nella sua parte centrale l'apparato critico di un'edizione esiodea è irto di avvertenze quali *suspecta, damnavit, delevit, proscripsit, seclusit*: per anni gli studiosi si sono sforzati di ridurre il poema a logica unità. Di qui amputazioni, riscritture, spostamenti d'ordine. Ma la nota dolente è che i critici pretendono troppo da questa poesia. Le chiedono di trasformarsi in uno sviluppo coerente (sulla suggestione dei poemi omerici, dotati di logica cadenza narrativa); in sostanza, amano rivolgersi ad essa come se fosse un manuale pratico di agricoltura, o un poema sulla giustizia in veste di regolata dissertazione. Ma sottoposto al vaglio di questi criteri, il poema mostra vistosi cedimenti rispetto a gradi, anche elementari, di successione razionale e d'omogenea architettura.

Ben altri, ovviamente, devono essere i metri di giudizio. *Opere e giorni* è il primo tentativo, nella letteratura europea, di comporre un poema vasto senza l'ossatura del racconto già fissato e noto. È il frutto di una scommessa, di un'eccezionale prodezza poetica. Per la *Teogonia* Esiodo disponeva di una linea genealogica da seguire: ed era già una specie di filo d'Arianna nel labirinto narrativo. Nel *Catalogo delle donne* Esiodo (o chiunque altro ne fosse autore) si limitava al puro aggancio, un episodio di seguito al successivo. L'altro titolo di quel poema è infatti Ἠ Οἶαι (*Ehoiai*); ogni nuova storia si apre con l'espressione ἢ οἷαι, «come quelle donne che...» (o, al singolare, ἢ οἵη, «come quella donna che...»), e quindi si snoda la serie dei loro amori, so-

litamente con divinità, e delle nascite eroiche. Nessuna necessità di struttura, per un poema di questo tipo: può prolungarsi all'infinito, il suo limite è fissato dalla capacità d'ascolto della platea e gli episodi possono automaticamente susseguirsi in qualsiasi ordine. Ma *Opere e giorni* sgorga da un'idea motrice: chiarire come l'esistenza sia un cerchio spietato di fatica, e quindi suggerire antidoti, i modi per far fruttare questa fatica, rendendola sopportabile. L'intento si cala nel quadro drammatico di una vicenda vissuta: la lite di Esiodo con suo fratello Perse.

Se la *Teogonia* non fosse un così clamoroso miscuglio di elementi greci e di fonte orientale, probabilmente sarebbe passato inosservato il carattere orientale di buona parte dell'altro poema, *Opere e giorni*, sovrastato dalla sua fisionomia di capitale sorgente per uno stile tutto ellenico di osservare e vivere la vita. Eppure gli antecedenti di quest'opera sono da cercarsi anche in Oriente e in Egitto. Si è sottolineato come il mito delle generazioni metalliche dell'umanità non sia ispirazione esclusiva di Esiodo: stesure perfettamente parallele non sono note, ma le più strette analogie sussistono con i miti zoroastriani.[17] Il poema in sé, come complessiva idea, ha equivalenti numerosi in Egitto e nel Vicino Oriente: opere didascaliche sulla vita e sul comportamento umano che nella generalità dei casi mettono in vetrina gli ammonimenti di un padre al proprio figlio.[18] La variante esiodea – un fratello che istruisce un fratello – è forse originale. La vicenda personale del poeta può già essere un buon motivo a giustificare la variazione sul tema: inutile ricercare altre ragioni. Troviamo testi egizi di questo argomento nell'arco di tempo dall'Antico Regno fino alla dinastia saitica, oltre l'epoca in cui visse Esiodo. I contenuti di questi scritti sono esortazioni a faticare sulla terra, in un quadro di rapporti fra uomo e dio che, nello spirito, non si discosta diametralmente dall'immagine esiodea di Zeus. Testi analoghi sono tor-

nati alla luce in Medio Oriente, a Ugarit e altrove: è chiaro che i Sumeri (appassionati di favole animalesche simili al raccontino esiodeo dello sparviero e dell'usignolo), gli Urriti e i Babilonesi si arresero alla tentazione, del tutto umana, di cercare di metter ordine nelle esistenze altrui. Tematiche universalmente diffuse, dunque: ma questo non autorizza affatto ad escludere che certe somiglianze possano non essere altro che coincidenze. Congetturare derivazioni dirette da testi come *Istruzioni di Ninurta*, almanacco sumerico di istruzioni agricole da un padre fattore al figlio, è piuttosto rischioso, considerata l'uniformità delle esigenze che l'agricoltore è chiamato a fronteggiare. E già troveremmo sufficienti echi nel sumerico *Istruzioni di Šurrupak*, nel babilonese *Consigli di saggezza*, nell'egiziano *Istruzioni* per inquadrare Esiodo nel filone principale di una corrente letteraria che godette di grande popolarità in Oriente (benché l'affinità di motivi non sia bastante a identificare una fonte precisa, o a stabilire una cronologia dell'affluire di un tal genere poetico in Grecia).

Certe fattezze della poesia esiodea possono sconcertare il lettore d'oggi, come bizzarrie esotiche con profumo d'arcaico, perfino se raffrontate ai versi d'Omero. M.L. West ha messo in luce il divario fra l'opulenza espressiva, l'arte eloquente dei discorsi in Omero e le rapide, per non dire irrigidite espressioni poste da Esiodo sulle labbra dei suoi personaggi: «briciole, cosucce, spoglie d'ogni retorica omerica, formali fino alla stravaganza».[19] Come appare ingenuo, spesso, lo stile narrativo di Esiodo, e povero di quella profondità psicologica che in Omero abbonda! E, sul fronte opposto, quella sua tendenza al ripetersi, il ricorso ad artifici di frasario come giri di parole (il «senz'ossa» = il polipo, ἀνόστεος, *Opere* 524; l'oggetto «a cinque rami» = la mano, πεντόζοιο, *Opere* 742) possono contribuire a un certo sapore di primitivo. Ma sull'altro piatto della bilancia potremmo far pesare il vigore e il senso della vita nei suoi versi, e la perentorietà del tono, talvolta solenne, talvolta d'un'amarezza beffarda. Non mancano quadretti decisamente idillici, in Esiodo: ma anche qui domina una virile concretezza, che conquista il lettore. Ogni sentimentalismo è bandito. Ecco la descrizione dell'estate al colmo, mentre il poeta continua con le sue istruzioni per i lavori stagionali:

Quando il cardo è in fiore e la cicala canterina posata fra le fronde emette la sua fitta cascata di note cristalline da sotto le ali nei giorni della calura spossante, allora le capre sono più floride e il vino è migliore, le donne più accese, gli uomini più sfiancati, perché Sirio inaridisce testa e giunture, e la pelle per il gran calore si dissecca. Allora è il tempo giusto per l'ombra di una grotta, un po' di vino di Biblo, una pagnotta al latte, latte di capre senza più piccoli alle poppe, carne di vitella da pascolo boschivo, non ancora madre, e di capretti primogeniti: sorseggiare vino scuro, all'ombra, seduto, sazio del tuo banchetto, voltando la faccia contro Zefiro teso, e da una fonte che scorre perennemente limpida attingere tre parti d'acqua, per mescolarci la quarta di vino. (*Opere* 582-96)[20]

(Un passo che andrebbe letto senza però dimenticare 500-3: «La speranza non è buona compagna per un uomo bisognoso, che si siede qua e là, dove la gente si raduna a chiacchierare, e lui non ha di che vivere. Ai tuoi servi, quando ancora l'estate è nel colmo, tu da' queste istruzioni: "Non sarà eternamente estate: costruitevi i vostri rifugi"».)

In molti passi esiodei si nota autentica solennità: nel proemio della *Teogonia*; nell'affresco della città giusta e di quella iniqua in *Opere* (225-47); il tema degli onori spettanti a Ecate nella *Teogonia*, un brano che bene illustra quanto l'uso – piuttosto elementare, come tecnica – della ripetizione possa trasformarsi in efficacia di stile:

ἣ δ' ὑποκυσαμένη Ἑκάτην τέκε, τὴν περὶ πάντων
Ζεὺς Κρονίδης τίμησε, πόρεν δέ οἱ ἀγλαὰ δῶρα,
μοῖραν ἔχειν γαίης τε καὶ ἀτρυγέτοιο θαλάσσης·

ἣ δὲ καὶ ἀστερόεντος ἀπ' οὐρανοῦ ἔμμορε τιμῆς,
ἀθανάτοις τε θεοῖσι τετιμένη ἐστὶ μάλιστα.
καὶ γὰρ νῦν, ὅτε πού τις ἐπιχθονίων ἀνθρώπων
ἔρδων ἱερὰ καλὰ κατὰ νόμον ἱλάσκηται,
κικλήσκει Ἑκάτην· πολλή τέ οἱ ἕσπετο τιμὴ
ῥεῖα μάλ', ὧι πρόφρων γε θεὰ ὑποδέξεται εὐχάς·
καί τέ οἱ ὄλβον ὀπάζει, ἐπεὶ δύναμίς γε πάρεστιν.
ὅσσοι γὰρ Γαίης τε καὶ Οὐρανοῦ ἐξεγένοντο
καὶ τιμὴν ἔλαχον, τούτων ἔχει αἶσαν ἁπάντων·
οὐδέ τί μιν Κρονίδης ἐβιήσατο οὐδέ τ' ἀπηύρα
ὅσσ' ἔλαχεν Τιτῆσι μετὰ προτέροισι θεοῖσιν,
ἀλλ' ἔχει ὡς τὸ πρῶτον ἀπ' ἀρχῆς ἔπλετο δασμός·
οὐδ', ὅτι μουνογενής, ἧσσον θεὰ ἔμμορε τιμῆς,
[καὶ γέρας ἐν γαίηι τε καὶ οὐρανῶι ἠδὲ θαλάσσηι,]
ἀλλ' ἔτι καὶ πολὺ μᾶλλον, ἐπεὶ Ζεὺς τίεται αὐτήν.
(411-28)

E (Asteria) restò incinta e diede alla luce Ecate, che Zeus Cronide onorò sopra tutti. Le porse doni stupendi, le concesse di avere sua quota di terra e di sterile mare. Ricevette tributo d'onore anche dal cielo stellato, e dagli dèi sempiterni è onorata in sommo grado. E tuttora, quando qualcuno degli uomini terrestri officia riti generosi e prega con la sacra norma, qualunque sia l'occasione, egli convoca Ecate: e grande onore facilmente ottiene l'uomo a cui la dea è benigna, e di cui accoglie i voti; gli garantisce prosperità, poiché il potere è con lei. Fra tutti quanti infatti nacquero da Terra e Cielo ed ebbero quota d'onore, ella ha gran parte. Il figlio di Cronos non le fece sopruso, non le tolse nulla di tutti i privilegi che a lei toccarono, con i Titani, primordiali dèi: mantiene i privilegi intatti, come la prima volta, all'origine, fu fatta spartizione. Né per il fatto che era unica figlia, la dea ebbe quota minore d'onore [e privilegio nella terra, nel cielo e nel mare], ma anzi ancor più alto, poiché Zeus la onora.

Inconfondibile è il vigore della creatività esiodea. Essa spicca più vivamente al confronto con l'opera di un suo epigono. È un breve pezzo epico, noto come *Scudo di Eracle* (*Scutum* o *Aspis*), trasmesso dai codici medievali in compagnia di *Opere* e *Teogonia*. Si tratta del racconto, sbiadito e confuso, del duello fra Eracle e Cycno, e ne fa parte un esteso passo descrittivo, modellato sulla descrizione omerica degli scudi di Achille (*Iliade* 18.478-607) e d'Agamennone (*Iliade* 11.32-40):

qui ad essere descritto è lo scudo di Eracle. Nerbo ed arguzia esiodei latitano in questo scritto, che per impressionare il lettore si affida al grezzo ammucchiarsi di particolari, per di più agghiaccianti, appena possibile:

Accanto a loro si eresse Buio [la Nera Sventura, ma letteralmente è la nebbia che vela lo sguardo dei morenti], lugubre e terribile, grigiastro, rinsecchito, scavato dalla fame, rotule sporgenti, unghie enormi dalle dita. Dalle narici fiotti di muco, sangue sgocciolava dalle gote a terra. Stava ritto, con orrido digrignare di denti. Molta polvere copriva le sue spalle, putrida di lagrime.
(264-70)

Questo è uno dei brani in cui meno s'avverte imitazione: altre scene, meno raccapriccianti, sono goffi rimaneggiamenti da Omero. L'opera non ha titolo per essere attribuita a Esiodo, anche se mostra parentela stretta con la genuina poesia esiodea e il suo intento era di raccordarsi con il *Catalogo delle donne*: lo *Scutum* si apre infatti con una sezione consacrata alla madre di Eracle, Alcmena, che s'avvia con le parole ἢ οἵη (si veda sopra, p. 184).

Nel campo degli studi esiodei due fondamentali punti interrogativi restano insoluti: il rapporto del poeta con Omero; la tecnica della stesura poetica. Benché vi sia ormai chiarezza sul punto che Esiodo avrebbe composto nella seconda metà dell'ottavo secolo, manca una solidità di vedute sul problema della relazione cronologica fra Esiodo e i poemi omerici, *Iliade* e *Odissea*. Una certezza critica si possiede solo sulla stretta omogeneità di lingua e stile fra Esiodo e Omero: il dialetto è sostanzialmente identico, e i due hanno anche in comune un vasto territorio di frasario e di espressioni formulari, benché non manchino, d'altro canto, significative differenze,[21] e alcune peculiarità dialettali esiodee siano davvero spinose da giustificare. G.P. Edwards ha analizzato a fondo il linguaggio di Esiodo, approdando a queste conclusioni:

La poesia epica ionica all'epoca di Esiodo era ben nota nella madrepatria ellenica, e veniva recitata nella sua veste linguistica ionica anche dai cantori nella Grecia vera e propria. Ora, i poemi di Omero si presentano a buon diritto come gli esemplari più caratteristici di questa tradizione ionica, ma un punto è chiaro: nulla vieta che essi non fossero l'unica forma di poesia accessibile all'ascolto di Esiodo, e neppure possiamo dare per scontato che Esiodo conoscesse quelle opere nella fisionomia con la quale oggi appaiono a noi dalle nostre pagine scritte. Allo stesso tempo, l'ipotesi più produttiva può essere proprio che *Iliade* e *Odissea* fossero già composte, e circolassero nella madrepatria ellenica al tempo di Esiodo in una forma riconoscibile come coincidente con quella che si offre oggi alla nostra lettura...[22]

Ma ecco una voce discorde: M.L. West interpreta la *Teogonia* come l'opera che, con buona probabilità, è «il più antico poema greco in nostro possesso».[23] Base della dimostrazione è il fatto che sia l'*Iliade*, sia l'*Odissea* accolgono, nella loro forma attuale, elementi che non possono risalire a una data anteriore al 700 a.C. Forse è un azzardo spericolato esigere dalle fonti archeologiche una tale esattezza. Pensiamo inoltre che non sia irreparabile se non si riesce a datare con matematica precisione nessuno di questi poemi. Importa invece la sempre più limpida consapevolezza scientifica circa l'esistenza di una tradizione ionica comune di poesia in esametri dattilici, nell'alveo della quale entrambi i poeti creavano, senza che le lontananze geografiche facessero ostacolo.

Con uguale vigore si discute se Esiodo fosse poeta orale, o autore di pagine scritte. Anche su tale terreno esiste un ampio spazio d'accordo, ed è questo: qualunque sia stata la tecnica materiale di stesura, la tradizione che fece da culla all'apprendistato poetico[24] di Esiodo fu orale. Probabilmente non avremo mai la certezza metodica per risolvere il dilemma poesia orale/versificazione scritta, nel caso di Esiodo. Però è innegabile che una certa forza non manca a un argomento come questo: *Opere e giorni* è un poema profondamente individuale, non esiste pista narrativa a guidare la memoria

di un recitatore, dunque è la tipica opera che avrebbe goduto migliori probabilità di sopravvivenza se affidata alla pagina scritta di buon'ora, vale a dire già negli anni primi d'esistenza del poema. Naturalmente, questo non equivale a proporre l'ipotesi che a quel tempo esistesse una diffusa e regolare abitudine al leggere: la comune relazione fra poeta e pubblico era senza dubbio l'esecuzione orale, durante le cerimonie religiose, o pubbliche adunanze di qualche altra natura. Con tutto ciò, nel periodo arcaico *Opere e giorni* era un oggetto poetico famigliare e noto. Ne abbiamo le prove.[25] Non è facile giustificare la circostanza senza supporre che si facesse uso, anche limitato, di testi scritti. Come sarebbe accaduto per l'opera di Archiloco e dei più antichi poeti elegiaci e lirici, l'opportunità di garantire alla creazione una sopravvivenza nel tempo dev'essere stata rafforzata in grado altissimo dalla robusta diffusione della scrittura nella società ellenica.

[1] *Opere e giorni* 654-9 («Allora mi recai a Calcide, per le competizioni funebri in onore del saggio Anfidamante. I figli di quel grande avevano pensato e posto in palio molti premi. Qui – dico – io vinsi con un inno, e guadagnai un tripode con anse, che consacrai alle Muse del monte Elicona, dove esse per la prima volta m'avviarono al canto armonioso»); si vedano anche gli scoli al passo, e Plutarco, *Moralia* 153 sg.

[2] «Conflitti terrestri da cui potesse nascere qualche rispettabile potenza non se ne effettuarono: si trattava, in complesso, quante se ne verificavano, di guerricciole impegnate con i propri vicini di confine: ma vere e proprie campagne militari, molto lontane dal proprio paese e a scopo di dominio, i Greci non usavano organizzare. Perché non esistevano città che si fossero affiancate in soggezione a stati più potenti; nemmeno pensavano di sostenere, a condizioni di parità, spedizioni comuni; pertanto le singole genti preferivano guerreggiare coi propri vicini. In occasione tuttavia di un antico conflitto esploso fra Calcidesi e quelli di Eretria, anche le altre popolazioni greche si trovavano divise, alleandosi chi con l'uno, chi con l'altro belligerante.»

[3] Cook (1937) discute questa possibile datazione.

[4] «I Beoti che abitano i dintorni dell'Elicona raccontano che Esiodo

null'altro avrebbe composto, se non *Opere e giorni*: e di questo poema ritengono spurio perfino il preludio alle Muse, dicendo che l'opera si apre con il riferimento alle Discordie.»

5 «Esse [le Muse] insegnarono un tempo a Esiodo il bel canto.»

6 Vernant (1980) 184-5, trad. it. 59-62.

7 Una giara (*pithos*), non la scatola tipica della tradizione europea posteriore, la cui fonte è Erasmo: cfr. Panofsky (1962) e West (1978a) a *O.G.* 94.

8 Per il fondamentale significato di questo mito si veda Vernant (1980) 168-85, trad. it. 49-62.

9 Cfr. Edwards (1971) 4-6.

10 «Costoro [Omero ed Esiodo] sono quelli che hanno modellato ai Greci la loro teogonia, attribuendo agli dèi i rispettivi nominativi, suddividendo all'interno del mondo divino gli onori e le competenze, disegnando i profili degli dèi.»

11 Specialmente fr. 10DK «Omero ed Esiodo attribuirono agli dèi tutte le cose che fra gli uomini sono motivo di biasimo e di vergogna: rubare, essere adulteri, ingannarsi a vicenda»; fr. 13DK «Se buoi e cavalli e leoni avessero le mani e con le mani potessero dipingere e compiere opere come gli uomini, allora dipingerebbero le figure divine e plasmerebbero corpi di dèi i cavalli simili ai cavalli, i buoi ai buoi, ciascuno con quella forma che è sua propria»; fr. 14 «Gli Etiopi dicono che i loro dèi sono mori, con il naso camuso; i Traci che sono biondi, e con occhi cerulei».

12 I particolari in West (1966) 19-30; 106 sg.; 379 sg.

13 Sulla questione se Perse fosse personaggio reale o fittizio, West (1978a) 33-40.

14 Vernant (1980) 184-5, trad. it. 59-62.

15 Aidos è il pudore; Nemesis il rancore, il biasimo sociale.

16 Per una rassegna dei problemi si veda West (1978a) 346-50.

17 West (1978a) 172-7.

18 Per uno sguardo d'insieme sulla letteratura sapienziale del Medio Oriente, West (1978a) 3-15.

19 West (1966) 74.

20 Un brano oggetto d'imitazione nello *Scudo di Eracle* 393-7 e in Alceo (fr. 347).

21 West (1966) 77-91 e (1978a) 31 sg.; Edwards (1971) specialmente 140-65.

22 Edwards (1971) 202 sg.

23 West (1966) 46.

24 West (1978a) 40-8 avanza alcune suggestive ipotesi. Cfr. Edwards (1971) 190-3.

25 Tirteo 12.43 («giungere al punto più alto della virtù», ἀρετῆς εἰς ἄκρον ἱκέσθαι, può essere eco di *Opere* 291 «quando si giunga al punto più alto, ἐπὴν δ' εἰς ἄκρον ἵκηται, dell'eccellenza»); Semonide 6, come già notato, è rifacimento di *Opere* 702 sg.; Alceo, fr. 347 («affoga polmoni di vino. La costellazione orbita. Questo tempo pesa. Mondo assetato da calura... Riverbera tra fronde ebbrezza di cicale... Sboccia il cardo: ora assassinano, le donne, e sono liquefatti gli uomini, perché canicola fulmina testa e ginocchia...») echeggia *Opere* 582-9; Ibico 282 *PMG*, 18-24 («nerbo formidabile di eroi, che gusci di scafi – ricchezza di chiodi, πολυγόμφου – fiondarono a umiliare Troia. Forti, bellissimi: Agamennone, la forza, era principe, Plistenide re, capo combattente, figlio di Atreo, nobile eroe. Cose in cui le Muse d'Elicona, solide maestre, s'addentrerebbero coi versi: ma chi ha in sé la morte non può, neanche scorrendo, dire cosa per cosa») può essere riutilizzo di *Opere* 646-62 (consigli a Perse sulla navigazione, qualora il fratello desideri imbarcarsi per commerciare. Esiodo non è esperto di navi; solcò il mare solo per andare in Eubea da Aulide, da dove una volta i Greci, capitanati da Agamennone, partirono con la flotta contro Troia «dalle belle donne»; in Eubea Esiodo vinse il famoso tripode, che consacrò alle Muse; ed è questa l'unica esperienza che Esiodo ha delle navi – ricchezza di chiodi –; ma può ugualmente cantare dell'argomento perché le Muse gli hanno fatto da maestre).

4

LA TRADIZIONE EPICA DOPO OMERO E ESIODO

1. I POEMI EPICI DEL «CICLO»

Omero e Esiodo: unici, splendidi superstiti delle più antiche ere letterarie della Grecia. In quanto tali, promanano da sempre una così viva immagine di singolarità che dobbiamo compiere uno sforzo su noi stessi per non dimenticare che i due maestri avevano fior di rivali e di imitatori. La qualità formulare dei loro versi, che presuppone una diffusa tradizione di cantori; le recitazioni di Femio e di Demodoco nell'*Odissea*; l'occasione del concorso poetico di Esiodo a Calcide, tutto questo ci consegna dell'ottavo secolo a.C. l'immagine di un'epoca fertile e vitale di poesia. *Odissea* 12.70: vi si nota che l'ottima nave Argo era «oggetto d'interesse per tutti». È certamente un'allusione a qualche variante, ben conosciuta dal pubblico, della saga argonautica. E il conciso cenno alla storia di Edipo, in *Odissea* 11.271-80, è senza dubbio riepilogo, promemoria di una versione più ampiamente elaborata altrove. Abbiamo la certezza che numerosi poemi epici dei primordi superarono indenni il periodo arcaico sulla scia delle opere omeriche ed esiodee: ad un certo stadio della trasmissione (ignoriamo quale) quelle opere furono raggruppate in una serie o «ciclo» il cui punto d'avvio erano i più remoti primordi (una *Teogonia* e una *Battaglia dei Titani* all'inizio della sequenza di poemi) e che si snodava attraverso le leggende di Tebe[1] e del conflitto troiano. L'esecuzione dei pezzi era affidata a recitatori di professione (rapsodi) protagonisti di tornei poetici nei cerimoniali festivi. Il ciclo doveva dunque essere ben noto al grande pubblico, almeno fino al quinto secolo a.C. avanzato. La definizione «ciclo» in origine

s'applicava probabilmente alla maggior parte della poesia epico-narrativa, omerica e non omerica indifferentemente. Solo dopo l'epoca di Aristotele «ciclico» significò qualcosa di radicalmente diverso da «omerico».[2]

Il «ciclo» doveva essere una distesa di versi oceanica. Una manciata di brevi citazioni è tutto ciò che di esso sopravvive: 120 versi, o poco più. Disponiamo però di un utile sommario dell'episodio troiano (un *excerptum* dalla *Crestomazia* di Proclo, opera del quinto secolo d.C.[3]). Esso ci offre la saga completa della guerra troiana, dall'iniziale disegno di Zeus che era di alleviare la terra dall'eccessivo gravame dell'umanità, fino alla scomparsa di Odisseo (e le stravaganti unioni nuziali che fanno da suggello: Penelope sposa al figlio di Odisseo, Telegono; Circe in moglie a Telemaco). In sé, le trame mitiche nel loro insieme dovevano emergere da antichità remote: ce lo rivelano allusivi riferimenti ad esse sparsi nell'*Iliade* e nell'*Odissea* (alcuni esempi: *Il.* 3.243 sg.: mito dei Dioscuri, cfr. *Ciprie*; *Od.* 4.271-84: tema del Cavallo di Legno, cfr. *Iliou persis*). Esiste però la certezza che molti fra i poemi ciclici furono composti posteriormente all'epica omerica, probabilmente nei secoli sesto e settimo: oltre ad Omero, diversi altri nomi di poeti sono noti (si veda l'Appendice).[4] Ecco, secondo Proclo, l'indice del ciclo troiano: *Ciprie* (11 libri); *Iliade*; *Etiopide* (5 libri); *Piccola Iliade* (4 libri); *Iliou persis*, «Distruzione di Troia» (2 libri); *Nostoi*, «Ritorni» (5 libri); *Odissea*; *Telegonia* (2 libri). Un semplice sguardo all'indice di Proclo suggerisce il peso di questi poemi come fonti per la successiva letteratura greca. Le *Ciprie* contenevano i seguenti episodi: arbitrato di Paride nella gara di bellezza fra le dee; rapimento di Elena; adunanza dell'armata di spedizione achea; Achille a Sciro; Telefo; il litigio fra Achille e Agamennone; Ifigenia ad Aulide; Protesilao. Aristotele, in una sua pagina critica sulla mancanza di organicità dei poemi ciclici «troiani», afferma che ciascuno di essi fornisce materia per più

tragedie (*Poetica* 1459b1-7). L'identico rilievo vale per la maggior parte delle altre opere comprese nel Ciclo: enorme deve essere stato il loro influsso sulla poesia lirica e sulle arti figurative.

Se i nostri frammenti fossero meno scarni, diverrebbe certo possibile tracciare distinzioni più nette fra i singoli poemi epici, fra i quali dovevano esistere – entro certi limiti – stacchi di qualità poetica e di densità tematica, come esistevano differenze cronologiche fra un testo e l'altro. Pregevole il tentativo compiuto da J. Griffin di definire le fisionomie dei poemi ciclici usando come reagenti di contrasto l'*Iliade* e l'*Odissea*: l'idea critica forte, base di partenza, è che la sopravvivenza dei poemi omerici debba essere stata garantita dalla loro oggettiva superiorità rispetto agli altri: in organica coerenza, in ricchezza di particolari, in elevata, ininterrotta dignità. Omero, infine, meno indulge al meraviglioso e al sentimentale.[5] Vediamo in dettaglio. Nei poemi ciclici pare che fosse assai più sbrigliato l'elemento fantastico: appaiono motivi da fiaba popolare, come l'invulnerabilità di un eroe (Aiace, nell'*Etiopide*) o la potenza magica di oggetti (l'arco di Filottete nella *Piccola Iliade*; il Palladio nella *Iliou persis*); non mancano episodi sentimentali, come Achille che s'incontra con Elena nelle *Ciprie* (un convegno propiziato da Teti, madre di Achille, e da Afrodite). Tutto questo ci lascia indovinare un tono generale ben diverso dal severo mondo dell'*Iliade*. Pare che i poeti ciclici avessero gusto spiccato per vicende patetiche e capaci di turbare, quali i sacrifici di Ifigenia (*Ciprie*) e di Polissena (*Iliou persis*); e che, d'altro lato, fossero assai meno reticenti di Omero nello sviluppare scene di orrore, sia d'incesto, sia di assassinii in seno alle famiglie. Tutto materiale narrativo scottante, certo. È forse impossibile elaborarlo con alto decoro, con gravità composta? No, e tragedie come *Agamennone* o *Edipo Re* stanno a dimostrarlo. Quanto al poco che ci rimane dei poemi ciclici, non sembra

plausibile, in generale, che quei poeti possedessero risorse artistiche all'altezza della situazione; nell'antichità tarda affondarono nell'oblio proprio perché ritenuti disorganici, proni alle mode, monotoni, svigoriti. La critica di Aristotele, incisivamente espressa in una pagina della *Poetica* (1459a30-b16),[6] tracciò indubbiamente un solco per le posteriori valutazioni, e il risultato fu che il Ciclo scomparve dal mondo dei libri letti: «dopo Aristotele, al confronto con le scelte opere di Omero, ogni produzione "ciclica" fu svalutata come poesia di second'ordine, vale a dire – nei giudizi più generosi – convenzionale; spesso, però, grossolana».[7] La tendenza a scartare i poemi ciclici può essersi profilata ancor prima: ne è indizio Platone, che limita le sue citazioni di poesia epica all'*Iliade* e all'*Odissea*.[8] Ma frattanto la poesia ciclica aveva dissodato il terreno per la tragedia e preparato per decoratori, pittori, scultori un campionario vastissimo ed elevato di soggetti d'ispirazione.

C'è anche della poesia epica composta in età arcaica che, a quanto pare, non fu inclusa nel registro ciclico (le fonti sono però troppo scarne per garantire certezze). Eumelo di Corinto, un poeta attivo nella seconda metà dell'ottavo secolo, può essere stato l'autore della ciclica *Battaglia dei Titani*, come alcune fonti attestano, ma del resto della sua produzione non sembra si parlasse come di parte integrante del Ciclo. Eumelo è un esempio interessante di poeta epico che, stando alle apparenze, scelse il contenuto narrativo e lo elaborò mirando a scopi patriottici. Corinto non aveva un nobile passato da consacrare nei santuari della leggenda. Perciò il poeta cominciò con l'identificare Corinto con l'Efira dei tempi eroici, città non localizzabile geograficamente, giustificando la variazione del nome con un tipico pezzo di genealogia fantasiosa (fr. 1). Attrezzato con un armamentario mitologico che comprendeva i racconti di Sisifo e di Bellerofonte, Eumelo compì un passo avanti e riuscì perfino a intrecciare la saga degli Argonauti alla

storia mitica della sua Corinto, ora travestita da Efira. Il riaggancio fu così ottenuto: secondo il poeta, Eeta era un uomo di Efira, un avventuriero allo sbaraglio nelle terre ignote, che finalmente si fermò in Colchide (fr. 2). Qui accolse gli Argonauti e Giasone, le cui traversie dovevano includere la seminagione dei denti del drago (fr. 9). Ignoriamo il titolo del poema (o dei poemi) di Eumelo: ne esisteva un tardo sommario in prosa, intitolato *Corinthiaca* o *Storia di Corinto* (Pausania 2.1.1). Qualunque fosse il suo titolo originale, l'opera di Eumelo fu una delle principali fonti alle quali attinse Apollonio Rodio per il suo poema *Argonautiche*. Proprio gli scoli al testo di Apollonio racchiudono il corpo più notevole di frammenti. Pare che in complesso il tocco con cui Eumelo lavorò su Efira e sulla saga argonautica fosse propagandistico: la funzione evidente, irrobustire il credito di Corinto, dotandola di una fastosa tradizione epica e anche, forse, creando con il romanzo di Eeta emigrante da Corinto un implicito precedente storico, un eventuale buon puntello per avvalorare una pretesa corinzia sui territori rivieraschi del Mar Nero.

I frammenti di Eumelo, i nebulosi indizi e ricordi sull'opera di un poeta cretese, Epimenide, e infine l'allusivo stile dell'epica di Apollonio sono per noi altrettante prove che la saga argonautica non cessò mai d'essere un tema eletto d'ispirazione poetica. Un altro importante tronco era il gruppo di poemi incentrati su Eracle, figura tra le più popolari, eroe dal culto veramente universale in Grecia. Di tali composizioni il pezzo di più veneranda memoria era *La cattura di Ecalia* (Οἰχαλίας ἅλωσις), attribuita allo stesso Omero, o a Creofilo, benché non compresa, a quanto pare, nel sommario originale del Ciclo. Pisandro di Rodi fu autore, nel sesto o settimo secolo a.C., di un poema epico più ambizioso sulla saga di Eracle: le imprese dell'eroe al completo ne erano il tema. Sulle sue orme, ecco il celebratissimo *Heraclea* di Paniassi d'Alicarnasso, cugino

(o zio) di Erodoto. Paniassi componeva nella prima metà del quinto secolo, ed era glorificato in epoca alessandrina come uno dei più alti poeti epici: evidentemente, il gusto degli antichi non operava l'equazione «tardo» = «scadente», così caratteristica della critica moderna.

Non tutti i versi epici erano consacrati alla narrazione degli eroi: chiari indizi rivelano che l'esametro eroico era anche strumento per una poesia classificatoria, per cataloghi metrici: genealogie di dèi, come la *Teogonia* di Esiodo, o l'altra *Teogonia* che apriva la sequenza del Ciclo, o infine le raccolte di biografie di persone umane, come il *Catalogo delle donne* (si veda a p. 184). E benché *Opere e giorni* dia un'impressione di spiccata originalità, sappiamo bene che Esiodo non era l'unico autore di poesia didascalica nella Grecia arcaica. Ci giunge notizia, fra le opere attribuite dubbiosamente a lui, di un poema *Grandi opere* (*Megala erga*), presumibilmente un secondo scritto sulle attività agricole, e di un *Precetti di Chirone*, sui sensati moniti forniti ad Achille dal centauro Chirone. Esiodo era in questo campo l'astro poetico e non c'è dubbio che, attratti dalla sua forza di gravità, finirono per legarsi al suo nome molti poemi d'argomento analogo: esattamente come Omero finì con l'essere considerato l'autore di *Tebaide*, *Epigoni*, *Ciprie* e *Presa di Ecalia*, per tacere di altri carmi. La doverosa conclusione sarebbe dunque che una folta schiera di cantori, alcuni compositori essi stessi, eseguivano i versi e con tale mezzo favorirono la sopravvivenza di un poderoso corpo di poesia esametrica.

Sul filo della tradizione corsero anche, a quanto pare, opere con intento di auto-parodia. Ad Omero stesso s'attribuiva un bizzarro poemetto d'evasione, il *Margite*. Il suo eroe – se così si può definire – ricalca l'archetipo dello scimunito del villaggio, incapace di vangare, di tirare il solco, perfino di contare fino a cinque. E come potrebbe, dunque, un sempliciotto di questo calibro

barcamenarsi fra gli scogli di un matrimonio? Ignora perfino se a partorirlo sia stata sua madre o suo padre. L'idea di coricarsi con sua moglie lo terrorizza, perché teme che la donna si lamenterà con sua madre dell'incapacità di Margite. Alla fine, lei lo costringe con uno stratagemma ai doveri maritali, e il racconto delle loro relazioni coniugali doveva senza dubbio accendere la massima ilarità. Un frammento papiraceo, *P. Oxy.* 2309, conserva una scena del poema: il quadro è una stanza da letto, con il suo bravo vaso da notte, e l'azione si svolge nella «scura tenebra». Un espediente serviva ad accentuare il tono di allegra parodia dell'intero racconto: esso era posto sulle labbra di un dignitoso cantore epico, una perfetta copia del Demodoco, del Femio omerici (fr. 1):

> ἦλθέ τις εἰς Κολοφῶνα γέρων καὶ θεῖος ἀοιδός,
> Μουσάων θεράπων καὶ ἑκηβόλου Ἀπόλλωνος,
> φίλην ἔχων ἐν χερσὶν εὔφθογγον λύραν.
>
> E venne a Colofone un cantore, venerando, sacro,
> ministro delle Muse e dell'arciere Apollo;
> teneva nelle mani la sua cetra, dolce voce.

Nell'originale greco questo breve pezzo consiste di due esametri epici seguiti da un trimetro giambico: i metricisti antichi asserivano che l'intero poema era formato da gruppi di esametri alternati a blocchi di trimetri secondo uno schema non riconoscibile. E questa è anche la struttura metrica del *P. Oxy.* 2309. Una simile mescolanza di metri si può anche scorgere nella spensierata iscrizione, composta di tre versi, su una coppa risalente al tardo ottavo secolo scoperta a Pithecusa:[9] in essa due esametri sono preceduti da un verso che si può scandire come un trimetro giambico. Si può considerare del tutto infondata l'attribuzione del *Margite* a Omero: ma questo non giustificherebbe lo svilimento del poema a tarda falsificazione. Potrebbe benissimo risalire al set-

timo o al sesto secolo, e a partire dal quarto secolo fu oggetto di citazione diffusa.[10]

Ancora un pezzo di parodia epica: la «Battaglia delle rane e dei topi» o *Batrachomyomachia* (fece parte delle più popolari letture scolastiche nel medioevo e durante il Rinascimento). Risale a epoche posteriori all'arcaica, non c'è dubbio: probabilmente si tratta di un'opera ellenistica.[11] Il principale motivo d'interesse di questo poema – per altro freddo – è che parrebbe l'esemplare non isolato (anche se l'unico a noi noto) di un genere definibile «epica animalesca»: abbiamo sentore di Battaglie di Gru, Ragni e Stornelli,[12] tutti buoni titoli per una omogenea tradizione di poesia giocosa.

2. GLI INNI OMERICI

Fra le opere minori spesso attribuite nell'antichità ad Omero si trovano alcuni inni, poesie in esametri dedicate a varie divinità. Tucidide (3.104), citando Omero come «testimonianza più insigne» per una certa questione storica, trascrive i vv. 146-50 dell'*Inno ad Apollo*, chiamandolo però il «preludio ad Apollo».[13] Il termine «preludio», *prooimion*, era comune per questi inni. Probabilmente era legato al fatto che tali composizioni erano eseguite come apertura di una più lunga recitazione epica. In una certa fase dell'antichità più tarda tutti gli inni in esametri non associati ad altri celebri innografi (in primo luogo Orfeo, poi Museo, Oleno, Pamphos) furono aggregati a quelli di specifica paternità omerica, a costituire il *corpus* degli «Inni omerici», sopravvissuto alla fine del periodo medievale. È bene però far chiarezza da subito: non uno di questi inni, neppure i più sontuosi possono essere di mano d'Omero. Linguaggio e stile di queste opere sono d'imitazione, «sub-epici» e in certi punti nettamente esiodei. Era sorto ben presto l'uso di attribuire a Omero una com-

pleta gamma di poemi in metro eroico: per un moto d'ambizione, o d'ignoranza, o di deferenza, o per un bisogno di ordine. Questo corpo includeva un poema su Tebe, la *Tebaide*, oltre a sezioni non firmate del «Ciclo epico», quei poemetti eroici più brevi e d'imitazione destinati a colmare le lacune narrative presupposte dall'*Iliade* e dall'*Odissea*, e dei quali sopravvivono nudi sunti tematici e una manciata di frammenti senza calore. Dunque non meraviglia che Tucidide attribuisse con convinzione a Omero l'inno apollineo, e che altre opere del genere fossero acriticamente stimate di mano omerica. Più curioso è che Esiodo non sia mai, neppure occasionalmente, nominato come loro autore, benché ai vv. 656 sg. di *Opere e giorni* il poeta dichiari d'aver vinto una gara di poesia con un inno ai ludi funerari di Anfidamante, in Eubea. Ed era ben radicata inoltre la tradizione che Esiodo e Omero avessero intonato a Delo un inno in onore di Apollo.

La raccolta include quattro inni lunghi (a Demetra, Apollo, Ermes e Afrodite), con estensione variante dai 293 ai 580 esametri; e ventinove pezzi brevi, oscillanti dai tre versi ai cinquantanove dell'inno 7, a Dioniso; quest'ultimo, come oggi appare, è probabilmente mutilo, e sul piano dello stile s'indovina una relativa antichità. L'inno 1, anch'esso a Dioniso, a giudicare dalla sua posizione nella silloge, poteva un tempo esser stato uno degli inni «lunghi»: ne è superstite un frammento di ventun versi, d'opaca qualità poetica. Gli inni lunghi e i brevi sono profondamente diversi negli intenti e nella qualità poetica, non meno che per l'estensione. I secondi sono sbrigative lodi consacrate a un dio o a una dea, con spunti narrativi scarsi o nulli; i primi invece espongono con larghezza di respiro questo o quell'episodio focale nella biografia mitica del nume (come negli inni a Demetra, a Ermes, ad Afrodite), o si prefiggono un'espressione più completa e generosa dei suoi aspetti principali (*Inno ad Apollo*). Esiste un'altra differenza

importante: gli inni lunghi paiono risalire a date fra il 650 e il 400 a.C. (limiti elastici, e per di più fondamentalmente congetturali); molti inni brevi, invece, si lasciano datare con verisimiglianza a epoche posteriori. Questi inni sono in gran parte materia poetica sorda e sbiadita, qualunque sia il loro anno di nascita: forse non s'esagera dicendo che il loro interesse precipuo sta nel fatto che – tramite zelanti adepti, o bibliotecari efficienti – hanno varcato indenni secoli e vicende. Anche gli inni maggiori, a valutare dai riferimenti e dalle citazioni antiche, sembrano aver esercitato sulla classicità un'influenza piuttosto evanescente. La citazione più vistosa degli inni è quella, già esaminata, di Tucidide; da altra angolatura, c'è una possibile allusione a questo stesso inno in Aristofane (*Uccelli* 574),[14] e Antigono di Caristo nel secolo terzo a.C. cita l'*Inno a Ermes*, v. 51. Altre citazioni dirette sono molto più tarde di quelle rammentate: si percepiscono però molti echi dell'*Inno a Demetra* nei versi dei poeti ellenistici, e questo si deve al loro interesse per i Misteri.[15] Ciò significa anche che gli omeristi alessandrini non consideravano di mano d'Omero il grosso della raccolta. È curioso: l'*Inno a Demetra* vanta una antichità notevole, pur risalendo a epoca postomerica; è di tempra poetica superiore e ricco d'interesse religioso: eppure affondò nella dimenticanza durante il medioevo. Sopravvive in un manoscritto singolo (*Mosquensis*, ora a Leiden, inizio del quindicesimo secolo). Il resto della raccolta, invece, godette dell'evidente benevolenza di monaci e amanuensi. L'*editio princeps*, autore Demetrio Calcondila, vide la luce a Firenze, nel 1488: era uno dei primi testi greci ad uscire dai torchi.

L'*Inno a Demetra* ha una sua bellezza profonda. E non manca di suggestione religiosa e antiquaria. Ecco il suo inizio: intenta a raccoglier fiori, la giovinetta Persefone è rapita dal re dell'oltremondo, Ade, che affiora dagli abissi della terra con il suo carro. Questa scomparsa spezza il cuore a Demetra, la madre. E quando apprende da Helios, il Sole, che Zeus ha chiuso un occhio sul rapimento, Demetra per l'amarezza abbandona l'Olimpo (un intreccio d'antiche radici mesopotamiche) e vaga per il mondo travestita da vecchia, finché un giorno incontra la figlia del re Celeo ad Eleusi, e riceve l'incarico di allevare il rampollo regale, Demofonte. Ogni notte, Demetra tempra il piccolo alla fiamma, nell'intento di farne un immortale, ma la madre la sorprende: svelata la propria identità, la dea ordina l'erezione di un santuario in suo nome, a Eleusi. Frattanto l'abbandono della sua usuale funzione, la fertilità agraria, ha provocato carestia. Così Zeus è obbligato a ordinare il rilascio di Persefone dall'aldilà: ma laggiù la giovane era stata indotta con l'inganno a mangiare il seme del melograno, e dunque vincolata a ridiscendere nel regno di Ade per un terzo del tempo ogni anno (il periodo della zolla improduttiva). Ma per ora Persefone riabbraccia sua madre, e la fertilità ritorna al suolo stremato. Demetra addestra i principi di Eleusi ai suoi rituali che sanno donare, dopo la morte, più felice stato.

Minime rivelazioni sugli arcani nel cuore dei Misteri. E non potrebbe essere che così. Ma l'inno suona pur sempre come poderosa voce di propaganda per Eleusi e per il culto delle due dee. Atene rilevò Eleusi prima del 550 a.C.: di Atene si tace, nell'inno, e ciò suggerisce una composizione anteriore a quella data. Ci sono altre omissioni. Nessun accenno a Iacco, alla dinastia dei Kerykes, a Trittolemo nella sua veste di eroe agrario: non è progetto di un poeta che arcaizza volutamente, è la conferma che l'inno risale a un tempo anteriore alla metà del sesto secolo. Dettato e stile – allo stadio orale, ancora, o molto prossimi – indicano una data che s'avvicina alla fine del settimo secolo. Ma su tale punto (come sempre, con queste composizioni) è d'obbligo la cautela. In ogni caso, l'inno non è un pezzo recitativo vacuo e artificioso, ma un documento religioso. Rac-

conta solenne la fondazione di quel culto ad Eleusi, e insieme fa da patente per il diritto all'amministrazione sacerdotale dei Misteri da parte delle famiglie nobiliari. Glorificando i poteri di fertilità di Demetra e di sua figlia, in particolare la vitalità di Persefone che periodicamente dal mondo dei morti risale all'Olimpo, l'inno riesce a suggerire agli iniziati una preziosa via di fuga dall'orrore dell'escatologia del tempo:

E tutta la spaziosa terra brulicava di fronde,
di fiori. Demetra partì, ai re autori di giustizia,
a Trittolemo, a Diocle sferza di cavalli,
a Eumolpo, massa d'uomo, a Celeo condottiero
svelò i gesti dei riti, disse gli arcani stupendi,
le solennità che è vietato violare, sapere,
gridare: l'alto rispetto per le dee lega la voce.
Beato il terrestre teste oculare dei riti!
Chi è fuori, immaturo ai misteri, non godrà una vicenda
uguale di bene, nemmeno defunto, nel buio di morte.
(472-82)

L'*Inno ad Apollo* è disuguale, poeticamente, ma solo di poco inferiore, per interesse storico e religioso, a quello intitolato a Demetra. L'opinione comune su questo inno è che risulti dalla sutura di due inni in origine indipendenti, uno all'Apollo Delio, l'altro al Pitico. Una tesi non senza chiaroscuri, ma probabilmente esatta nelle linee basilari.[16] I versi 1-178 ci raccontano della dea Leto alla ricerca di un luogo per dare alla luce Apollo, e del suo fortunato parto divino sull'isolotto desolato di Delo. Un poco armonico prologo, forse aggiunto dopo il completamento della sezione principale, mostra Apollo già adulto, e un'esagerata deferenza tributatagli dagli altri dèi dell'Olimpo. Alla fine di questa parte, ecco una *sphragis*, un «sigillo», una specie di firma del poeta che si presenta come un cieco, nativo della pietrosa Chio (172). I versi 177 sg. sono una trasparente formula di congedo: «Io, poi, non cesserò mai di glorificare Apollo, dio d'arco d'argento, parto di Leto dalle

trecce belle». Seguono subito, nella redazione che possediamo, tre versi slegati, con il compito di connettere il nume (di cui s'è visto il vincolo con Delo) alla Licia, alla Meonia e a Mileto (179-81). Loro intento pare quello di allargare la sfera di Apollo oltre l'area cultuale associata alla sua nascita, e di costruire un passaggio a un preciso episodio della divina storia al quale Delo è estranea. Con coerenza altrettanto dubbia, segue ai tre versi l'inizio – ma è solo un accenno d'inizio – d'una prolissa descrizione di come il dio, calando dall'Olimpo, si sia man mano avvicinato a Pito, la futura Delfi. Il poeta inserisce infatti il problema di quale aspetto del dio si debba celebrare (270 sgg.); ripudiando il tema delle conquiste femminili del dio, egli decide d'informarci sull'itinerario divino fra vari paesi alla ricerca di un luogo per il suo santuario oracolare.

Tutto questo pare l'avvio di un inno nuovo: almeno, di un episodio composto a parte, allo scopo di ampliare la sezione «delia». Salta agli occhi il parallelo con il tema principale di quella sezione (la ricerca di uno spazio per il parto divino): parallelo irrobustito dal catalogo dei luoghi visitati in ciascuna circostanza (216 sgg. e 30 sgg.). Temi simili ricorrono in altri inni: ma in questo caso sono spia di una cosciente imitazione, di una variazione ampliata, con la parte delia che funge da modello di partenza. Un esempio: l'incertezza retorica sull'aspetto del dio da glorificare appare in forma semplificata nella sezione delia (19-25), e la più elaborata versione «pitica» (207 sgg.) sembra inoltre la più riuscita. Altri paralleli tematici sono ravvisabili nell'odio di Era (95-101 e 305-55, quest'ultima una digressione speciale per ampiezza); nella sterilità dei luoghi prescelti; nella scaltrezza con cui i sacerdoti campano sulle offerte votive (54-60, con relativo sviluppo in 529-37). Neppure la sezione delia è un testo poetico unitario e perfettamente organico. Come la maggior parte della poesia sub-epica, riutilizza, talvolta senza troppa coesione,

materiale preesistente. Un esempio: il suo catalogo dei luoghi si apre con una lista di genti dallo spiccato culto apollineo, e si muta in un dizionario geografico di promontori ed isole egee. Inoltre il v. 81, con il suo accenno a un oracolo che in nessun modo poteva aver costituito un punto di forza nel culto delio delle origini, probabilmente è un'inserzione ispirata dal «capitolo» pitico. La conclusione più probabile è che la parte delia abbia fornito lo spunto ispirativo, ed entro certi limiti il modello per la pitica.

Sul piano della lingua, l'inno ha una sua omogeneità; la parte pitica, però, rispetta gli effetti fonetici del digamma, lettera scomparsa, con scrupolo maggiore della parte delia.[17] Di per sé, questo particolare sembra indicare l'esistenza di autori diversi. Sotto il profilo puro dello sviluppo linguistico e stilistico, il dettaglio dovrebbe condurre alla conclusione di una priorità cronologica della sezione pitica dell'inno, piuttosto che della delia. Ma una poesia che arcaizza e imita – tutti gli inni mostrano, più o meno viva, questa tendenza – è poco docile a un criterio così lineare, e le distinzioni legate al digamma già sono apparse infide anche per altri rispetti.[18] C'è una differenza di maggior peso e respiro, nello stile e nell'intento poetico: l'accentuato interesse del poeta «pitico» per l'eziologia. Ne sono esempio la trattazione del curioso rituale che vede protagonisti i puledri appena domati nel santuario di Posidone a Onchesto (230-8);[19] la radice del legame di Apollo con Telfusa, implicito nel suo tradizionale epiteto di Telfusio (244-7 e 375-87); il nome stesso di Pito, riconnesso a forti tinte con il putrefarsi, *pythein*, della carne del drago abbattuto da Apollo, nel santo spazio del suo tempio oracolare (363-74); il chiarimento dell'epiteto apollineo «Delfinio» e il racconto di come il dio formò il suo clero, materia che occupa gli ultimi 150 versi dell'inno e comprende la metamorfosi di Apollo in un *delphis*, delfino, e il suo dirottamento, sotto questa forma, di una nave cretese a Cirra, il porto di Pito (il che lascia pensare che era fatto noto, sul continente, come il dio fosse venerato in Creta con l'epiteto di *Delphinios*). Lo stile di molte fra queste digressioni eziologiche appare contratto, prosastico, ben lontano dall'arioso e solenne eloquio della poesia «delia», che pure ha un traliccio più semplice e intenti circoscritti con maggior cura. Non sappiamo se questo sottintenda una precisa pressione del clero: certo, logica vuole che il capitolo «delio», se fosse, per così dire, la copia di un capitolo «pitico» ispiratore, mostrerebbe una più energica coloritura eziologica.

Almeno tre indicazioni cronologiche sono contenute in quest'inno composito. Prima: la vivida descrizione della festa rituale in Delo risale ad anni precedenti non solo Tucidide (che, come abbiamo visto, ne cita un brano), ma anche le guerre Persiane, che interruppero per una e più generazioni la consuetudine di tali sacre adunanze. Seconda: lo scolio esplicativo a Pindaro, *Nemee* 2.1 afferma che il cantore cieco nativo di Chio dell'inno delio era Cineto di Chio, un rapsodo che – a detta della stessa fonte – fu il primo ad eseguire Omero davanti al pubblico di Siracusa, nel 504 a.C.[20] Terzo: la profezia apparente *post eventum* dei versi 542-44[21] ha tutta l'aria di una nuova allusione alla rinascita delle cerimonie cultuali e agonistiche attuata dai paesi della zona circostante (gli *Amfictioni*) alla fine della prima «guerra sacra» nel 586 a.C. Si potrebbe poi addurre, come indizio temporale, il cenno al pavimento in pietra del tempio, opera di Trofonio e Agamede, dei versi 295-7: il tempio fu infatti bruciato nel 548 (la fonte è Pausania 10.5.5). D'altro canto, un ricercato arcaizzare è più probabile nel caso di eventi noti che di altri, meno famigliari esempi. La somma di questi interni indizi conduce ad indicare una data, per la sezione «pitica», posteriore al 586. Ma questi stessi indizi non precludono una datazione un po' più arcaica per il capitolo de-

lio, supponendo che il cieco di Chio non fosse identificabile con Cineto (figura che potrebbe aver avuto qualche aggancio con la parte pitica), ma rappresentasse forse l'esito di un pio tentativo d'accreditare l'inno a Omero. Sul piano stilistico, la sensazione è che l'inno delio vada retrocesso all'inizio del sesto secolo a.C. o, più forzatamente, alla fine del settimo.

Più succinta dev'essere l'analisi dell'*Inno a Ermes* e dell'*Inno ad Afrodite*: pur essendo entrambi questi testi di pari interesse per la storia della religione e della letteratura. Il primo ci presenta Ermes che, «nato all'aurora», suonava la lira a mezzogiorno e sul far della sera rubava il bestiame di Apollo «che lungi saetta» (17 sg.). La parte più corposa dell'inno è consacrata al furto del bestiame di Apollo da parte di Ermes neonato (68-507). La conclusione ci mostra Zeus e Apollo, ora placato, che si accordano sulle prerogative da assegnare al giovane dio: ma dall'inizio alla chiusa dell'inno prevale un tono di greve irriverenza, di umorismo rozzo, più che d'indagine eziologica. Il linguaggio è qui più intricato e accidentato; gli elementi puramente omerici scarseggiano rispetto agli inni lunghi; spiccano caratteristiche forme del dialetto attico e beotico. Il tema della mandria di Apollo è antico almeno quanto le *Ehoiai* di Esiodo, ma lo stile di questo umorismo (nel quale ben poco appare francamente primitivo) e la mescolanza, il gioco di forme che tradiscono inevitabilmente la natura letteraria suggeriscono, per l'arco cronologico della composizione, il periodo tardo arcaico o la piena età classica – uno spazio d'anni fra il tardo sesto secolo e l'alba del quarto.

L'*Inno ad Afrodite* è più semplice e di struttura più elementare: è il racconto di come la dea sedusse il giovane Anchise, seguito dalla sua predizione della nascita e delle future imprese di Enea, loro figlio. Linguisticamente, questo è l'inno più «omerico» fra quelli lunghi, vale a dire dell'intero *corpus*. S'affollano nell'inno versi, emistichi, formule omeriche, con la tipica rigidità convenzionale di questi inni lunghi: non manca, come negli altri, anche qui l'influenza della tradizione esiodea. Tutto ciò è di scarso aiuto per la datazione. Ma un pugno di espressioni poco usuali comuni a quest'inno e a quello *a Demetra*, oltre ad almeno un probabile caso di verso-doppione, 97-98 (particolari che sono più compatibili con le tecniche rapsodiche che con quelle di letteratura scritta matura), fanno pensare a una cronologia relativamente arcaica, i primi decenni del sesto secolo. Ma non si può escludere un arco più ampio, che discenda sino alla fine del quinto secolo. Dopo tale data è improbabile che si continuasse a comporre questo genere di poesia, imitazione dal netto intento arcaizzante (almeno a tale grado poetico, relativamente elevato). Non c'è che dire: l'inno ha un suo fascino, e spicca l'incontro d'amore con Anchise (in particolare 143-75). È bello come Afrodite narra il destino di Titone, da lei addotto a valido motivo per non fare del suo amante Anchise un immortale. Quest'ultimo brano offre un assaggio della miglior poesia degli *Inni*, e può far da decoroso suggello alla nostra breve trattazione:

> Ed ecco, Aurora velata di oro rapì Titone,
> uno del vostro sangue umano, ma uguale agli immortali.
> Poi corse da Zeus, buie nuvole, e chiese
> che fosse anch'egli immortale, vivo in eterno.
> Zeus fece cenno di sì, fece vero quel voto.
> Pazza! Non fu profonda, Aurora gloriosa,
> non chiese giovinezza, barriera ad atroce vecchiaia!
> E fin quando l'avvolse giovinezza, tesoro d'amore,
> godendosi Aurora velata di oro, mattutina,
> egli abitava ai torrenti d'Oceano, limite del mondo:
> ma poi, ecco, grigie ciocche spiovvero
> dal capo amato, dalle guance ben fatte,
> e allora dal suo letto si sviava Aurora gloriosa,
> solo lo teneva nelle sale, lo sfamava
> di pane, e d'ambrosia. Gli donava vestiti.
> Poi gli crollò addosso, intera, l'acre vecchiaia.
> Non poteva più muovere muscolo, alzarsi.

Aurora caldeggiò in sé la decisione migliore:
lo recluse nella stanza interna, sbarrò le porte.
La sua voce è ruscello perenne, ma non c'è più forza
in lui, la forza che aveva nel corpo scattante.
(218-38)

[1] Il ciclo tebano era composto dai poemi *Edipodia, Tebaide, Epigoni.*
[2] Pfeiffer (1968) 43 sg. e 230.
[3] Sempre che non sia coinvolto un altro Proclo; cfr. Severyns (1963).
[4] Cfr. Griffin (1977) 39 nota 9 per la documentazione.
[5] Griffin (1977).
[6] «Omero, come già si diceva, ci appare divino anche in ciò rispetto agli altri, perché quella guerra, che pure aveva principio e termine, non si mise a rappresentarla intera, giacché il racconto avrebbe finito col diventare una massa troppo grande e non percepibile tutta insieme; né la fece involuta di complicate vicende commisurandola all'imponenza del racconto; invece ne estrasse una sola delle parti; e tuttavia adopera molti episodi di quelle parti, come il *Catalogo delle navi*, ed anche lascia, per mezzo di altri episodi, che l'opera si protragga. Ma gli altri autori, anche intorno ad un solo eroe e ad un solo periodo di tempo e ad un unico tema, fanno composizioni di molti pezzi staccati, come il poeta che scrisse le *Ciprie* o la *Piccola Iliade*. E perciò una sola tragedia si può ricavare da ciascuna delle due, *Iliade* e *Odissea*, o due da questa sola; molte invece dalle *Ciprie*, e otto dalla *Piccola Iliade* o anche più: cioè il giudizio delle armi, Filottete, Neottolemo, Euripilo, la questua, la spartana, la rovina d'Ilio, e poi il ritorno e Sinone e le Troiane.

Inoltre le stesse trame della tragedia dovrà avere anche l'epopea, e sarà quindi o semplice o complessa o psicologica o luttuosa; e i medesimi elementi, tranne musica e spettacolo; e così pure la sua parte di peripezie e riconoscimenti e patimenti; infine i pensieri e il linguaggio debbono essere ben curati.

Di tutto ciò Omero per primo ha dimostrato l'uso in maniera egregia: i due poemi sono distintamente composti, l'*Iliade* semplice e luttuosa, ma l'*Odissea* complessa, perché dappertutto sono riconoscimenti e carattere. Oltre a ciò, naturalmente, i due poemi eccellono su tutti gli altri nel linguaggio e nel pensiero.» (Trad. C. Gallavotti, Milano 1974)
[7] Pfeiffer (1968) 230.
[8] Labarbe (1948) 410.
[9] Page (1956).
[10] Testimonianze in Allen (1912), *IEG* s.v. «Homerus»; West (1974) 190.
[11] Cfr. Wolke (1978) 46-70.
[12] Suda s.v. Ὅμηρος 45, 103.

[13] Tuc. 3.104.3-5: «Anche in antico conveniva a Delo una folla numerosa di Ioni e di vicini abitanti delle isole. Partecipavano alle celebrazioni festive con le donne e i figli, come ora gli Ioni usano per le solennità Efesie. Si svolgeva laggiù una gara ginnica e una musicale e le città organizzavano cori. Questi versi, tratti dal preludio ad Apollo composto da Omero, ne sono la testimonianza più insigne: "Poiché da Delo, Febo, più viva gioia spira al tuo cuore, qui per onorarti s'adunano gli Ioni dai lunghi chitoni, con i figli e le donne, alla via che sale al tuo tempio. Qui ti s'allieta di canti, di danze, di pugilato, venerando il tuo nome nel tempo in cui si proclamano le gare". Che si indicessero anche competizioni musicali e che le genti vi affluissero per provarsi in esse lo segnala Omero in questi versi, tratti dal medesimo preludio. Dopo aver esaltato il coro delle donne di Delo, suggella l'elogio con questi versi, in cui fa cenno anche di se stesso: "Siano propizi Apollo con Artemide; e voi tutte, esultate! E anche in avvenire serbate memoria di me, se mai un altro degli uomini che corrono le strade del mondo, grave d'affanni, vi chieda giungendo da voi: 'Fanciulle, qual valente cantore fra voi s'aggira, più dolce fra tutti e che più gaie vi rende?'. E voi, nell'armonia di una voce concorde, rispondete: 'È un cieco, e dimora nella pietrosa Chio' "».
[14] «Iride, Omero ripeteva ch'è simile a colomba trepidante»: ἰκέλην... τρήρωνι πελείῃ, formula che ricorda τρήρωσι πελειάσιν... ὁμοῖαι di *Inno ad Apollo* 114; qui protagoniste del paragone sono Iride e Ilizia.
[15] Richardson (1974) 68 sgg.
[16] Recenti bilanci sulla questione in West (1975) 161 sgg.; Cassola (1975) 97 sgg.; inoltre, Kirk in Brillante, Cantilena e Pavese (1981) 163-81.
[17] Janko (1982) esamina nei particolari questo e altri caratteri linguistici.
[18] Allen, Halliday and Sykes (1936) XCVI sgg.; Richardson (1974) 53 sg. e 334 sg.
[19] «E giungesti a Onchesto, bosco sacro a Posidone: / colà il puledro appena domato riprende lena, sebbene gravato dal peso / tirando il bel carro; e l'esperto auriga, a terra / balzando, prosegue a piedi: i cavalli frattanto / fanno risuonare il carro vuoto, liberi dalla guida. / Se i carri s'infrangono nel bosco sacro folto di alberi, / li abbandonano, inclinandoli, e ristorano i cavalli: / tale, infatti, fin dalle origini, è il rito: gli uomini poi / levano al dio una preghiera; allora la divinità prende in custodia il carro.» (Trad. Cassola)
[20] West (1975).
[21] «In seguito vi saranno altri uomini che avranno autorità su di voi: / al loro potere sarete soggetti per sempre. / Tutto vi è stato rivelato, e tu custodisci il ricordo nel tuo animo» (trad. Cassola). La discussione del passo in Cassola (1976) 92.

5
ELEGIA E GIAMBO

1. ARCHILOCO

Archiloco: ecco il punto focale su cui s'impernia ogni discorso sullo sviluppo della letteratura nel settimo secolo a.C. Archiloco è infatti il primo autore greco che attinga i propri materiali poetici, più che dal gran deposito della tradizione, da quanto lui stesso sbandiera come esperienza personale, e intimi sentimenti.

Per caso felice, questa figura d'assoluto primo piano è anche databile con certezza. Era contemporaneo di Gige, re di Lidia ca. 687-52 (fr. 19).[1] Allude a Magnesia distrutta dai Cimmeri Treri nell'anno (o nel giro d'anni) della morte di Gige (fr. 20), e dà l'impressione che lui stesso, Archiloco, fosse in età d'imbracciare le armi, in quell'anno. Nel fr. 122 c'è il racconto del prodigio recente: un'eclisse totale di sole che (nonostante rinnovati tentativi di riaffermare le datazioni del 711 o del 557) coincide certamente con il fenomeno del 6 aprile 648.

Archiloco, l'uomo di Paro, ci parla di sé: un individuo di scarse illusioni, un ribelle in lotta contro i valori consolidati di quella società aristocratica che pure è il suo ambiente. I casi della sua esistenza possono darci una giustificazione credibile di questo braccio di ferro, che è principale motivo per il nostro interesse all'opera archilochea. Il poeta proveniva da ragguardevole famiglia. Il nonno (o bisnonno?) Tellide aveva avuto un ruolo nella traslazione a Taso del culto di Demetra, sulla fine dell'ottavo secolo, e fu per questo che a Delfi, in un grande dipinto, il pittore di Taso Polignoto l'immortalò (Pausania 10.28.3). Anche il padre del poeta, Telesicle, si distinse, come fondatore della colonia dei Parii in Ta-

so. Se però dobbiamo dar fede ad un passo (fr. 295)[2] nel quale si cita uno scrittore del quinto secolo, Crizia, che stigmatizza Archiloco perché nelle poesie rivela particolari biografici lesivi del suo buon nome, la madre era una schiava, Enipo, e Archiloco stesso fu spinto dalla miseria ad emigrare da Paro, a cercar fortuna altrove. Così Archiloco approdò a Taso, e qui militò come soldato – ignoriamo se fu davvero mercenario – rimpatriando più tardi in Paro e collaborando alla difesa dell'isola contro l'aggressione della vicina Nasso. In uno degli scontri fu abbattuto da un isolano di Nasso, tale Calonda.

Stando alle nostre notizie, Archiloco fu personaggio turbolento, perfino poco rispettabile, da vivo: ma dopo la morte la sua memoria fu avvolta dal sacro rispetto che i Greci tributavano ai loro maestri di poesia. Gli scritti a lui posteriori ci mostrano un'ampia messe di testimonianze che attestano la sua ascesa al grado di autore classico,[3] nome degno d'esser pronunciato in un sol fiato con quelli di Omero e di Esiodo. Da un testo tornato alla luce a Paro nel 1949 abbiamo ricche informazioni sul genere di agiografia ispirata dal poeta. L'*Iscrizione di Mnesiepes* fu collocata verso il 250 a.C., a memoria di come Mnesiepes, su comando dell'oracolo di Apollo, eresse un *temenos* (sacro recinto) per il culto alle Muse, Apollo, Dioniso e divinità diverse, oltre che in onore di Archiloco.[4] «Noi diamo a questo spazio sacro il nome di *Archilocheion*, vi innalziamo gli altari, vi immoliamo vittime agli dèi e ad Archiloco: a lui il nostro tributo di onore, come il dio ha ordinato con la sua voce oracolare.» Il testo si snoda con particolari biografici di Archiloco, e citazioni dalla sua poesia. Largo spazio è dato al suo prodigioso incontro con le Muse, che gli porsero una lira: nelle linee essenziali c'è in questa storia la reminiscenza della visione apparsa a Esiodo sul monte Elicona (si veda indietro, a p. 174). Nulla però lascia pensare che il racconto fosse rivelazione autobiografica del poeta.

La poesia di Archiloco è intensa, vivida: di qui l'inclinazione, frequente nella critica, a scorgere nei suoi versi la confessione, l'autobiografia. E ciò nel presupposto che la prima persona singolare, l'«io» del poeta, vada di norma riferita all'individualità dell'autore, alla sua vita reale. Esiste però la netta testimonianza di Aristotele (*Retorica* 1418b23 sgg.): Archiloco introdusse talvolta *personae*, personaggi dialoganti: il falegname Carone nel fr. 19; un padre che discorre della sua figliola nel fr. 122. In ogni caso – e K.J. Dover lo ha posto in chiaro – è nell'autentica sostanza del canto in generale, e soprattutto delle canzoni nelle società orali, che l'«io», la prima persona, possa designare una figura qualsiasi, a scelta del compositore.[5] L'«io», l'«adesso», il «qui» appartengono al carattere di questo genere di canto. Ma non significa che quegli elementi vadano circoscritti ai protagonisti e ai casi di un'esperienza attuale e personale. M.L. West avanza una supposizione: esprimersi con personaggi e situazioni di fantasia potrebbe essere stata una tecnica peculiare di quel tipo di poesia che gli antichi chiamavano «giambo».[6] Ora, il canto superstite di Archiloco è allo stato di frammento. Perciò è problematico, in molti casi, ricostruire solidamente il quadro narrativo della poesia. È possibile che molte «confessioni» in apparenza autobiografiche siano state poste sulle labbra di personaggi fittizi. Perfino quando è «Archiloco» la voce recitante, non possiamo essere certi che non stia impersonando un ruolo: Archiloco il soldato di ventura, il camerata gioviale, l'avventuriero del sesso, e altro. Eppure i suoi interlocutori, Glauco, Pericle, han tutta l'aria d'essere state persone vere.[7] E sarebbe illogico sostenere che un poeta di canti destinati a un'esecuzione all'interno di piccole cerchie, in cui c'è una conoscenza reciproca obbligata dei membri, non sfrutti la famigliarità della sua platea con il gruppo sociale e i suoi interni intrecci. Per il critico letterario i quesiti storici non sono terreno elettivo: noi

possiamo studiare – e assaporare – la poesia di Archiloco anche se disarmati, quanto a storico sapere, di fronte ai legami fra l'esistenza del poeta e lo scenario che egli traccia nei suoi versi. Un dato però può essere di grande peso: la scelta di porre a tema centrale della propria poesia emozioni ed esperienze dell'individuo.

Quanto alla forma poetica, Archiloco è un affascinante groviglio di tradizionale e di profondamente innovativo. Lessico e frasario poggiano saldamente su base epica.[8] Ma Archiloco immette un ventaglio di parole e espressioni del suo tempo. Alcune sono grossolane. Certo Archiloco non avrà creato dal nulla i suoi metri e ritmi multiformi. È legittimo pensare che alle spalle avesse una florida tradizione di canto popolare, e d'altro lato Archiloco si presenta come l'innovatore geniale, capace di trasformare queste forme quotidiane in comunicazione letteraria d'alto livello. Come Catullo, Archiloco sa essere perentorio nel catturare il nostro ascolto, anche se il suo tema è povero, talvolta plebeo: domina ritmo e linguaggio con autorità tale che ci piega ad assecondare le sue scelte. S'intravvede un legame fra poeta ed epoca nell'atteggiamento personale che Archiloco vuole assumere: si lasciano da parte gli ideali di sublimità eroica, si preferisce una probità nuova, senza sacri furori. Il tono di voce è di chi spezza gli idoli del passato, ma ha una coscienza ben radicata delle verità tradizionali. Ecco uno dei suoi frammenti più celebri (5), nel quale il poeta si vanta d'aver gettato alle ortiche il suo scudo. C'è qui un provocatorio ripudio di un modo in cui si concepiva «l'eroe», ma è un rifiuto non estraneo a certi territori di frontiera della mentalità omerica (Odisseo avrebbe potuto compiere quel gesto):[9]

ἀσπίδι μὲν Σαΐων τις ἀγάλλεται, ἣν παρὰ θάμνωι,
  ἔντος ἀμώμητον, κάλλιπον οὐκ ἐθέλων·
αὐτὸν δ' ἐξεσάωσα. τί μοι μέλει ἀσπὶς ἐκείνη;
  ἐρρέτω· ἐξαῦτις κτήσομαι οὐ κακίω.

Qualcuno dei Sai si fregia del mio scudo, attrezzo immacolato che io ho abbandonato – riluttante! – fra le frasche. Però ho salvato me. Che m'importa di quello scudo? Al diavolo lo scudo. Me ne ricompro uno, subito, non peggiore.

Un altro frammento (fr. 13), un passo dei più toccanti ed austeri, sempre citato come esempio di forte influenza dello stile epico sulla sua poesia elegiaca, illustra ancora le sue personalissime doti d'efficacia e di franco parlare. G.S. Kirk ne ha dato un'ottima definizione: «l'autocontrollo febbrile, con ghigno sardonico, di Archiloco»:[10]

κήδεα μὲν στονόεντα Περίκλεες οὔτέ τις ἀστῶν
  μεμφόμενος θαλίηις τέρψεται οὐδὲ πόλις·
τοίους γὰρ κατὰ κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης
  ἔκλυσεν, οἰδαλέους δ' ἀμφ' ὀδύνηις ἔχομεν
πνεύμονας. ἀλλὰ θεοὶ γὰρ ἀνηκέστοισι κακοῖσιν
  ὦ φίλ' ἐπὶ κρατερὴν τλημοσύνην ἔθεσαν
φάρμακον. ἄλλοτε ἄλλος ἔχει τόδε· νῦν μὲν ἐς ἡμέας
  ἐτράπεθ', αἱματόεν δ' ἕλκος ἀναστένομεν,
ἐξαῦτις δ' ἑτέρους ἐπαμείψεται. ἀλλὰ τάχιστα
  τλῆτε, γυναικεῖον πένθος ἀπωσάμενοι.

Nessuno in tutta la città, Pericle mio, godrà di gaie feste, mentre dura il pianto sui lutti dolorosi: che uomini ha sommerso il flutto del mare fragoroso! Ed ora abbiamo i polmoni gonfi di dolore. Ebbene, amici miei, gli dèi ci hanno donato il farmaco per le sciagure disperate: la forza di sopportazione. Ora l'uno, ora l'altro è preda del male. Oggi siamo noi il bersaglio, singhiozziamo su questa ferita che sanguina. Ma domani sarà il turno di un altro. Ed ora fatevi forza, cancellate quelle lagrime da donne.

Pensieri, forma dell'espressione, tutto è tradizionale nel testo. Ma l'immagine dei polmoni resi gonfi dal dolore ha una sua eloquenza straordinaria, nel quadro in cui campeggiano i naufraghi affogati dalle onde. Poi, il paradosso della condizione umana: spicca nei versi 5-7 nel conflitto fra i mali disperati, «incurabili» cui l'uomo è fatalmente votato, e il «farmaco» dono degli dèi, che però coincide totalmente con una prerogativa uma-

na, la volontà. L'*enjambement* di τλῆτε ricapitola, suggella con forza il pensiero.

Nelle edizioni, i frammenti di Archiloco sono ordinati secondo la forma metrica. Le principali sezioni sono: elegia, trimetro giambico, tetrametro trocaico catalettico, «epodi». Questi ultimi sono combinazioni ripetute di varie unità giambiche, trocaiche, dattiliche, nelle quali lo schema caratteristico è dato da un verso più lungo seguito da uno (o due) più breve (esempi: trimetro giambico più *hemiepes*; trimetro giambico più dimetro giambico).[11] È una suddivisione accettabile, sistematica: c'è però il rischio che implichi delle distinzioni tra i diversi schemi metrici più marcate di quelle realmente avvertite da Archiloco e dai suoi contemporanei. Una suddivisione sensata, rispettosa dello spirito originale, raggrupperebbe tutti i metri non elegiaci sotto il titolo complessivo di «giambo»:[12] sembra sia stata questa la denominazione degli antichi per una poesia di tono quotidiano, colloquiale, riservata alle ore di svago. Le occasioni in cui uso voleva che si eseguisse poesia giambica dovettero poi intersecarsi, entro certi limiti, con quelle ritenute terreno esclusivo dell'elegia: i compositori di elegie si prefiggevano però, a quanto pare, un certo livello di decoro espressivo nei pezzi composti per recitazioni che avevano a cornice feste di società, campagne militari, pubblici convegni. Prendevano vistosamente le distanze sia dal linguaggio scurrile, sia da quel genere di temi che più tardi rientrò nell'universo della commedia, come sesso, cibo, escandescenze di personaggi sopra le righe: materiale che confluisce regolarmente nel giambo. I frammenti elegiaci di Archiloco sono rari, e in essi non scopriamo l'elemento osceno (ma non è escluso che lo si debba alla casualità della trasmissione dei testi). Vi troviamo invece brio in abbondanza, scatto espressivo e realismo, come nel resto delle sue poesie. Risalta l'omogeneità di tono nella poesia archilochea, unita a una coerenza di vedute, ben più degli scarti che dovrebbero corrispondere alla varietà degli schemi formali. Certo differenze d'esecuzione dovevano esistere fra giambo ed elegia: quest'ultima era di solito un canto accompagnato dal flauto, *aulos*, mentre i trimetri giambici e i tetrametri trocaici dovevano essere un declamato (o un recitativo?) e gli epodi canto, sostenuto forse da uno strumento, la cui identità ci è però ignota. Ai nostri occhi di *lettori* moderni, le somiglianze hanno la meglio sulle diversità: e per questo passeremo in rassegna le poesie col criterio dei temi, piuttosto che dei divari metrici e formali.

Un ruolo (*persona*, diremmo) spiccatamente assunto da Archiloco è quello del soldato di professione, intriso del cinismo caustico proprio del mestiere. C'è ben poco d'avventuroso nel mestiere del mercenario. È un uomo che conta solo finché il combattimento dura: Archiloco lo dice chiaro all'amico Glauco (fr. 15, metro elegiaco). Non ha tempo da perdere con un condottiero i cui meriti si restringono alle eleganze esteriori: meglio un capitano tarchiato, con gli stinchi arcuati, purché dotato di un cuore di ferro (fr. 114, tetrametri). Il mercenario scruta la lista dei caduti con occhio smaliziato: sette uccisi, mille a reclamarne il vanto (fr. 101, tetrametri). A quanto ne sappiamo, alcuni degli sparsi accenni forniti da Archiloco su Paro e Taso potrebbero emergere da contesti analoghi: identico tono disincantato e franco. «Tanti saluti a Paro, ai suoi fichi, alla sua vita marinara» (fr. 116); «i guai di tutti i Greci si son concentrati a Taso» (fr. 102); «Taso, tre volte miserabile città...» (fr. 228); «sorge, come gobba d'asino, nel suo manto di boscaglie» (fr. 21, uno scorcio di Taso).

Il soldato ha da essere ferreo, fiducioso in sé, radicato al presente: tale è lo spirito di un gruppo di pezzi che si direbbero schegge di canzoni per allegre bevute fra compagni d'arme. Nel fr. 2 (metro elegiaco) il poeta glorifica la capacità di bastare a sé:

Nella mia asta sta la mia focaccia impastata, nella mia asta il mio vino d'Ismaro, e alla mia asta m'appoggio, per bere.

Il fr. 4 (anch'esso in metro elegiaco) è più concitato:

Vieni qui, ragazzo, prendi la fiasca: inoltrati fra i banchi della nave, strappa i tappi delle damigiane, spilla il vino rosso fino al fondo. Non potremo stare sobri in questo quarto di guardia.

Ma il soldato poteva porgere parole di sprone in più austero tono ai commilitoni. Così nel fr. 128 (tetrametri): diretto destinatario è qui il suo cuore, ma il coinvolgimento dell'uditorio è automatico. Ecco il succo etico: «nulla di troppo». Né squilibrato giubilo nel trionfo, né amarezza esagerata nella sconfitta. «Riconosci il ritmo che domina le vite d'uomo» (γίνωσκε δ' οἷος ῥυσμὸς ἀνθρώπους ἔχει). Un altro frammento in tetrametri (130) comunica ancora quest'idea d'instabilità, sempre corroborata dalla forza espressiva di Archiloco: «tante volte gli dèi hanno rialzato uomini in ginocchio sulla terra nera sotto il peso del dolore; quante volte li hanno stesi proni, faccia al suolo, uomini fieri eretti, saldi sulle gambe! Allora sono in un pozzo di dolore, vagano spersi, laceri, perdono il ben dell'intelletto». Non è affatto escluso che parecchi frammenti con allusioni a vicende contemporanee provengano da analoghe composizioni d'incoraggiamento, d'avviso morale ai compagni. Ecco il fr. 105, interpretato come allegoria politica:

Osserva, Glauco. Già l'abisso del mare è sconvolto dai flutti. Intorno alle rupi di Gire si ergono le nuvole, segnale di tempesta. Dal fatto inaspettato sorge la paura, che mi preda.

Molti degli altri frammenti in tetrametri concernono guerre contemporanee (fr. 88, 89, 91, 93, 94, 96, 98): ruderi poetici troppo laceri per offrirci una conoscenza limpida dei particolari. Un'ispirazione unitaria li percorre, che spicca netta: il poeta è costantemente concentrato, s'impegna a rivelare emozioni ed idee sui fatti, con un taglio che non potrà lasciare indifferente l'uditorio. Il fr. 20 (trimetri giambici) è emblematico: «Io piango per le disgrazie dei Tasi, non per i Magnesi».[13]

Il fr. 1 racchiude il nocciolo del fenomeno Archiloco, il suo presentarsi a noi nella doppia veste di uomo d'azione e di poeta. Non c'è ombra d'una concezione dell'attività poetica come puro svago per i momenti d'ozio.

εἰμὶ δ' ἐγὼ θεράπων μὲν Ἐνυαλίοιο ἄνακτος
καὶ Μουσέων ἐρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος.

Io sono un gregario di Enialio signore [Ares], e io conosco l'amabile dono delle Muse.

Denys Page ha sottolineato che «in questo distico si concentra una rivoluzione sociale»:[14] impossibile pensare in Omero all'esistenza di un uomo in cui guerriero e poeta coincidano. Ed è anche tipico che per comunicare un'idea tanto originale Archiloco abbia usato un linguaggio solidamente ancorato al modello epico. Al di fuori di questo testo le confidenze di Archiloco su di sé come poeta sono parche. Traluce forse una punta d'autoconsapevolezza artistica nel fr. 120: «Io so come intonare il ditirambo, il canto appassionato del mio signore Dioniso, quando la mia mente è fulminata dal vino».

Archiloco l'amatore: altro suo ruolo ricorrente nei versi (benché «amatore» sia forse termine angusto per questa sua libera glorificazione del sesso). Sul tema del sesso i frammenti spaziano dal tono delicato e sensuale («lei si svagava col mirto e col bel fiore della rosa», fr. 30, cfr. 31) a una esplicitezza cruda («... come un tracio, o un frigio, che sugge la sua birra d'orzo con la canna: a faccia in giù lei si faceva fare», fr. 42; cfr. 43, 119, 152, 252). La sua scelta espressiva è spesso tradi-

zionale: il desiderio «liquefa la carne» come *eros* in Esiodo (*Teogonia* 121) e «soggioga» il poeta, come *eros* fece capitolare Zeus nell'*Iliade* (14.315 sg.): ἀλλά μ' ὁ λυσιμελὴς ὠταῖρε δάμναται πόθος (fr. 196). Quando descrive i sintomi fisici della passione Archiloco prende il frasario a prestito dall'epica, ma c'è di suo un'intensità che preannuncia Saffo:

δύστηνος ἔγκειμαι πόθωι,
ἄψυχος, χαλεπῇσι θεῶν ὀδύνῃσιν ἕκητι
πεπαρμένος δι' ὀστέων.
(fr. 193)

Sono disperato, in preda al desiderio, esanime, trafitto nelle ossa da spasimi grevi mandati dagli dèi.

τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρως ὑπὸ καρδίην ἐλυσθεὶς
πολλὴν κατ' ἀχλὺν ὀμμάτων ἔχευεν,
κλέψας ἐκ στηθέων ἁπαλὰς φρένας.
(fr. 191)

Tale passione d'amore rannicchiata sotto il cuore spandeva sugli occhi fitta nebbia, predava dal petto gli inteneriti sentimenti.

C'è però fra Archiloco e Saffo, come dagli altri lirici, una distanza notevole: per le forme (si veda a p. 359); la gamma dei temi; il lessico; la sua attenzione esclusiva all'amore eterosessuale, stando alle apparenze. In Archiloco la scelta di un soggetto erotico non presuppone con certezza un «poema d'amore»: parte dei versi sembra derivare da una specie di novellistica d'evasione, a base d'avventure erotiche da bassifondi. Temi simili a quelli di Ipponatte (si veda a p. 280). Altri appartengono a poemi mordaci, aggressivi: gli strali amari che regalarono ad Archiloco la gloria maggiore (notorietà, almeno: si veda Pindaro, *Pitiche* 2.54-6, dove il Tebano lo descrive come uno «che s'ingrassa d'astio e di parole grevi»).

La tradizione antica insiste a dirci che bersagli privi-

legiati di Archiloco erano un tale di Paro, Licambe, e le sue figliole, Neobule con la più giovane sorella. La vicenda giunse al punto che Licambe promise al poeta la mano di Neobule, ma poi lo oltraggiò annullando il contratto. Il poeta vendicativo reagì con insulti tanto sanguinosi che la famiglia (o una parte dei membri) finì col suicidarsi.[15] È un racconto sconcertante. Difficile darvi credito. Oggi la scoperta di un nuovo frammento papiraceo che ci fa rivivere la seduzione di una giovane donna acuisce questo curioso groviglio.[16] Il passo meglio noto è il fr. 172, avvio di una lunga invettiva contro Licambe:

πάτερ Λυκάμβα, ποῖον ἐφράσω τόδε;
τίς σὰς παρήειρε φρένας
ἧις τὸ πρὶν ἠρήρησθα; νῦν δὲ δὴ πολὺς
ἀστοῖσι φαίνεαι γέλως.

Papà Licambe, ma che pensata hai fatto? Chi t'ha levato il sentimento? L'avevi ben solido, tu, prima. Sei un buffone adesso, che fa ridere la gente.

In questa composizione (cui appartengono probabilmente anche i fr. 172-81) Archiloco introdusse una favola animalesca, la storia della volpe e dell'aquila, allo scopo di bollare la slealtà di Licambe, che come l'aquila aveva tradito un amico, meritando d'esser ripagato con la stessa cupa moneta. Crudamente il poeta getta fango sulle due ragazze descrivendo con particolari scabrosi un'orgia di cui, a quanto ci rivela, furono protagoniste. Alcuni dei frammenti superstiti (48, per esempio, 49, 51-54) potrebbero appartenere a questa poesia (o serie di poesie), ma il giudizio deve affidarsi a brandelli enigmatici di papiro e a citazioni troppo succinte. Ma veniamo al frammento di fresca scoperta, il più lungo brano archilocheo scampato alla distruzione. Qui l'insulto a Neobule s'intreccia con il racconto delicato di come la giovane donna fu indotta all'amore. È difficile accetta-

re l'idea che questa sia una composizione puramente diffamatoria,[17] anche se tralucono netti gli intenti dell'insulto. M.L. West ha di recente proposto una chiave di lettura stimolante per la vicenda di Licambe e delle sue figliole. L'ipotesi è: quelle figure non sarebbero state «persone viventi, contemporanee di Archiloco, ma figure di repertorio in un pezzo d'intrattenimento tradizionale».[18] Teniamo ben presente che il poeta è sovrano, libero di entrare in panni, in *personae* diverse, e di inventare situazioni di fantasia. D'altro canto la cautela è d'obbligo, nell'evitare di far nostro l'assunto rigido che mai Archiloco avrebbe introdotto l'invettiva come forma di attacco personale e reale. Non dimentichiamo che i bersagli di Ipponatte (e in età più tarda, quelli di Catullo) erano persone autentiche in carne ed ossa.

Questo frammento riscoperto di Archiloco merita la citazione integrale:[19]

πάμπαν ἀποσχόμενος·
ἶσον δὲ τολμ[

εἰ δ' ὦν ἐπείγεαι καί σε θυμὸς ἰθύει,
ἔστιν ἐν ἡμετέρου
ἣ νῦν μέγ' ἱμείρε[ι

καλὴ τέρεινα παρθένος· δοκέω δέ μι[ν
εἶδος ἄμωμον ἔχειν·
τὴν δὴ σὺ πένθ[

τοσαῦτ' ἐφώνει· τὴν δ' ἐγὼ ἀνταμει[βόμην·
«Ἀμφιμεδοῦς θύγατερ
ἐσθλῆς τε καὶ [περίφρονος

γυναικός, ἣν νῦν γῆ κατ' εὐρώεσσ' ἔ[χει,
τ]έρψιές εἰσι θεῆς
πολλαὶ νέοισιν ἀνδ[ράσιν

παρὲξ τὸ θεῖον χρῆμα· τῶν τις ἀρκέσε[ι.
τ]αῦτα δ' ἐπ' ἡσυχίης
εὖτ' ἂν μελανθῇ[

ἐ]γώ τε καὶ σὺ σὺν θεῶι βουλεύσομεν·
π]είσομαι ὥς με κέλεαι·
πολλόν μ' ε[

θρ]ιγκοῦ δ' ἔνερθε καὶ πυλέων ὑποφ[
μ]ή τι μέγαιρε, φίλη·
σχήσω γὰρ ἐς ποη[φόρους

κ]ήπους. τὸ δὴ νῦν γνῶθι· Νεοβούλη[
ἄ]λλος ἀνὴρ ἐχέτω·
αἰαῖ πέπειρα δ .[

ἄν]θος δ' ἀπερρύηκε παρθενήιον
κ]αὶ χάρις ἣ πρὶν ἐπῆν·
κόρον γὰρ οὐκ[

..]ης δὲ μέτρ' ἔφηνε μαινόλις γυνή·
ἐς] κόρακας ἄπεχε·
μὴ τοῦτ' ἐφοῖτ' αν[

ὅ]πως ἐγὼ γυναῖκα τ[ο]ιαύτην ἔχων
γεί]τοσι χάρμ' ἔσομαι·
πολλὸν σὲ βούλο[μαι πάρος·

σὺ] μὲν γὰρ οὔτ' ἄπιστος οὔτε διπλόη,
ἡ δ]ὲ μάλ' ὀξυτέρη,
πολλοὺς δὲ ποιεῖτα[ι

δέ]δοιχ' ὅπως μὴ τυφλὰ κἀλιτήμερα
σπ]ουδῆι ἐπειγόμενος
τὼς ὥσπερ ἡ κ[ύων τέκω».

τοσ]αῦτ' ἐφώνεον· παρθένον δ' ἐν ἄνθε[σιν
τηλ]εθάεσσι λαβὼν
ἔκλινα, μαλθακῆι δ[έ μιν

χλαί]νηι καλύψας, αὐχέν' ἀγκάλῃς ἔχω[ν,
δεί]ματι π..[.].μένην
τὼς ὥστε νέβρ[

μαζ]ῶν τε χερσὶν ἠπίως ἐφηψάμην
ἧιπε]ρ ἔφηνε νέον
ἥβης ἐπήλυσις χρόα·

ἅπαν τ]ε σῶμα καλὸν ἀμφαφώμενος
λευκ]ὸν ἀφῆκα μένος
ξανθῆς ἐπιψαύ[ων τριχός.

totale astenerti:
che importa, fatti forte...

se ti senti spinto, con la febbre addosso,
c'è un'altra ragazza nella nostra casa
matura per sposarsi

bella delicata verginella: direi
perfetta di figura;
quella, tu...

Questo, diceva. Allora attaccai io:
«Figliola di Prudenza
– che donna, Prudenza, bella

e intelligente, il cielo l'abbia in gloria –
molti sono i giochi d'amore
tra ragazzi e ragazze in fiore

non solo quello, il paradiso! Accontentiamoci...
al resto con tranquillità
nell'ora che s'annera...

io, te, insieme, penseremo: il cielo aiuta.
Vedi, mi lascio comandare, io, da te.
Assai...

da sotto arcata, e porte...
no, non irrigidirti, amore.
Io punterò la prua, sai, a prati

d'erba viva. Adesso attenta. Neobule un altro,
qualunque sia, se la prenda:
ahi, ahi, è sfatta

fiori in polvere la sua verginità
e fascino d'allora.
Non si sfama mai...

non ha più limiti, l'ossessionata.
Di' che s'impicchi.
Ah, questo no,

che io mi prenda, io, donna tale
e faccia ridere la strada;
io voglio te, ti voglio.

Tu non hai perfidie, non diventi altra.
Lei è aceto.
Tutti, se li fa...

Mi spaventa: potrei fare aborti ciechi
per smania che mi frusta
come la famosa cagna».

Che discorsetto. Ho catturato
la ragazza. In fiori alti alti
l'affondavo. Con l'onda

del mantello la velavo. Stringevo le sue spalle
col mio braccio... intimidita
pareva una cerbiatta.

I suoi seni: in mano, piano piano, li racchiusi.
Scopriva pelle in fiore
adolescente sortilegio:

io la percorrevo – bella – l'avvolgevo,
e qui il mio spruzzo bianco vivo
con le carezze su peluria accesa.

Il parallelo più immediato è il fr. 23, anch'esso un pezzo narrativo (vi si riporta uno scambio di battute) del quale si comprende il senso di scena di seduzione. Purtroppo il contesto non è trasparente nei particolari.[20]

Quel tono da linciaggio morale che colpisce Licambe e Neobule risuona altrove nella poesia di Archiloco. I bersagli sono diversi (o identici, ma senza possibilità d'identificazione): «Il pettegolo odioso ciondolava per la casa» (fr. 297); «Io desidero di fare a pugni con te, come un uomo, assetato, di bere» (fr. 125); «Questo il mio più grande principio: ripagare il male con spaventoso male» (fr. 126); «O Apollo signore, ascoltami, castiga la colpa: distruggili, come tu sai fare» (fr. 26). Il papiro di Colonia che ci trasmette il fr. 196A contiene anche un breve pezzo che allarga il fr. 188, e costituì un esemplare per la lucida imitazione di Orazio (*Epodo* 8, *Odi* 1.25 e 4.13). È una stilettata inferta alla donna che sta invecchiando (Neobule? un'altra?):

οὐκέ]θ' ὁμῶς θάλλεις ἁπαλὸν χρόα, κάρφεταΙ[ι γὰρ ἤδη
ὄγμοι]ς, κακοῦ δὲ γήραος καθαιρεῖ
...], ἀφ' ἱμερτοῦ δὲ θορὼν γλυκὺς ἵμερος π[ροσώπου
πέπτω]κεν· ἦ γὰρ πολλὰ δή σ' ἐπῆιξεν
πνεύμ]ατα χειμερίων ἀνέμων ⟨ ⟩ πολλάκις δε[

Tu non sei più nel fiore, la pelle non è più tenera, tutta una grinza di solchi, t'invade... della vecchiaia maligna, il dolce fascino è caduto di schianto dal bel viso. T'hanno dato il guasto troppe raffiche d'invernali venti, e spesso...

Anche sugli amici grandinano gli attacchi archilochei, non sappiamo quanto seri, dato che il contesto è ignoto. Non è escluso che fonte di frammenti del genere siano poesie di sana e spensierata beffa. Ecco, ad esempio, il fr. 124, diretto a Pericle, criticato perché arriva ad una festa come «un uomo di Micono», privo di invito e senza il tradizionale regalino: il che non gli vieta di bere a più non posso: «Il tuo ventre ha stravolto la tua mente e i tuoi sentimenti su una strada di vergogna». Il fr. 185 annuncia a un tale Cercida la recitazione di una favola, quella della volpe e della scimmia: qui il tono è più allarmante e cupo, l'impressione è che il destinatario sarà identificato con la vacua e sciocca scimmia.

Vorremmo sapere qualcosa di più, e di più preciso, sulle poesie in cui «la voce» non è la personale di Archiloco, ma di altri; Aristotele attribuisce a questa categoria i fr. 19 e 122.

È probabile che ve ne siano altri. Allo stato attuale questi frammenti sono enigmi. Dobbiamo integrare noi, con ipotesi, il quadro narrativo. Il tono però è trasparente in ogni testo. Nel fr. 122 un padre esprime considerazioni sulla sua figliola: il tema è «non finiremo mai di stupirci». La famosa iperbole che chiude il frammento è brillante, suggestiva:

Nulla può esistere, ormai, di sorprendente, d'impossibile o di prodigioso, ora che Zeus, padre degli Olimpi, ha creato notte fonda dal mezzogiorno, celando la chiara luce solare,[21] e... spavento ha invaso l'uomo. Dopo questo, tutto è credibile, tutto possibile.

Nessuno domani dovrà meravigliarsi se le bestie della terra muteranno i loro spazi coi delfini e sceglieranno, per vivere, i pascoli salmastri, s'ambienteranno fra i flutti fragorosi più che sulla terraferma, mentre i delfini ameranno le montagne.

Fr. 19: un fermo «no, grazie!» alle ricchezze del grande Gige, re di Lidia. Qui appare un sentimento della più schietta tradizionalità (in armonia con il «nulla di troppo» e il «coltiva pensieri umani»): vi s'introduce però «l'uomo qualunque», il falegname Carone, una «voce» nuova, a insinuare la sensazione che Archiloco stia inventando modi originali:

«οὔ μοι τὰ Γύγεω τοῦ πολυχρύσου μέλει,
οὐδ' εἶλέ πώ με ζῆλος, οὐδ' ἀγαίομαι
θεῶν ἔργα, μεγάλης δ' οὐκ ἐρέω τυραννίδος·
ἀπόπροθεν γάρ ἐστιν ὀφθαλμῶν ἐμῶν.»

«Non mi interessano le proprietà di Gige ricco d'oro. Non sono mai stato vittima d'invidia, non mi sbalordisce l'operato degli dèi, io non amo la potenza del gran re. Tutte cose, queste, molto lontane dai miei occhi.»

Domina la critica l'idea che Archiloco fosse poeta padrone della scrittura: lo fosse o non lo fosse, il vero interesse sta nel fatto che la scrittura si consolidò in Grecia proprio al tempo del poeta (anche se non esistono documenti di una vera produzione libraria in età così antica), e che dunque per la sua opera esistevano più favorevoli possibilità d'essere trasmessa e largamente diffusa. Ciò non per escludere che la prima «pubblicazione» e molte delle successive «edizioni» delle poesie archilochee fossero orali: certo è difficile conciliare la crescente popolarità di Archiloco nell'Atene del quinto secolo con l'assoluta assenza di una tradizione scritta, in questa o quella delle epoche intermedie. Spiace (ma non sorprende) che nel corso di studio della scuola bizantina non vi fosse spazio per un poeta di tale bellezza e rilievo: ma Archiloco era letto dagli studiosi alessan-

drini, e ciò rende possibile la scoperta di testi nuovi su papiro. Dopo i fortunati eventi di quest'ultimo quindicennio peccherebbe di pessimismo la convinzione che la nostra scoperta di Archiloco sia finita, e che il futuro nulla possa aggiungere alla sua conoscenza.

2. ELEGIA GRECA DELLE ORIGINI: CALLINO, TIRTEO, MIMNERMO

I contemporanei di Archiloco dei quali sopravvivono poesie, elessero i territori dell'elegia. Al primo sguardo il metro elegiaco appare un ibrido. Qualcuno vi scorse un accomodamento del ritmo epico in senso lirico. Sviante la descrizione, che ne fu data, d'alternata successione di esametri dattilici e di pentametri, legati in distici. La vera misura metrica elegiaca è invece esametro seguito da due *hemiepes* con stacco di parola fra ciascuno dei tre elementi. Furono i Romani, infine, ad arginare la scioltezza propria dei poeti greci antichi fissando la norma che la chiusa della misura metrica dovesse coincidere con la fine della frase poetica (si veda l'Appendice metrica). Spesso le distinzioni fra generi sono più nette in campo musicale, che metrico. L'esecuzione elegiaca era di regola accompagnata dal flauto. Perciò era netto il divario dall'epica, recitativo sulla nota grave della *kithara*; e dalla lirica, canto accompagnato dalla *lyra* o dal *barbitos*. Dei tre generi, solo l'elegia richiedeva obbligatoriamente i due esecutori. L'uso del flauto in ambiente soldatesco o durante un banchetto era già noto da Omero (*Iliade* 10.13, 18.495): e i più antichi maestri dell'elegia, autori dei pezzi superstiti – Callino, Tirteo, Mimnermo –, poetarono per quel genere di occasioni. A giudicare da quanto conosciamo del più tardo sviluppo dell'elegia, dovremmo vedere in questa forma poetica soprattutto il mezzo comunicativo dello sconforto umido di pianto, e d'una brevità epigrammatica in

funzione commemorativa, funeraria, dedicatoria, votiva. Nulla attesta che tali funzioni fossero comprese in quelle dell'elegia primitiva. Archiloco l'impiegò in modi variati: usò l'elegia sul tema del cordoglio. Ma fu uso occasionale (fr. 13), forse non del tutto significativo. Sull'elegia in misura d'epigramma si hanno notizie più nitide. Le iscrizioni elegiache più antiche risalgono al sesto secolo. Nel precedente le iscrizioni votive o commemorative di defunti apparivano – se composte in metro – nella più diffusa veste di esametri continui.

Gli antichi critici si arrovellarono invano sull'identità del fondatore dell'elegia: Archiloco, Callino e Tirteo vantarono tutti propri fautori.[22] Spicca un dato: gli antichi non disponevano di poesie elegiache anteriori a quelle in nostra mano oggi. E il motivo è semplice, certissimo: quei tre furono i primi elegiaci a comporre versi fissati sulla pagina scritta.

Callino di Efeso fu un contemporaneo di Archiloco. Ne condivise l'esperienza dei Cimmeri e della loro «rozza prepotenza» (fr. 5A). Parlò di Magnesia in lotta con Efeso, prima della distruzione per mano dei Cimmeri (fr. 3) – quella distruzione che aveva scosso Archiloco meno di quanto l'addolorasse la disgrazia di Taso (si veda sopra, a p. 223); gli era nota la tribù cimmeria dei Treri, uccisori di Gige e devastatori di Sardi nel 652 a.C. Il solo frammento consistente di Callino misura ventuno versi. È una canzone di guerra: uno schiocco, una nota sferzante nel bel mezzo di una festa. Risuona l'adunata per la gioventù di Ionia, che si scuota dall'inerzia e contrasti il nemico (fr. 1):

μέχρις τέο κατάκεισθε; κότ᾽ ἄλκιμον ἕξετε θυμόν,
  ὦ νέοι; οὐδ᾽ αἰδεῖσθ᾽ ἀμφιπερικτίονας
ὧδε λίην μεθιέντες; ἐν εἰρήνηι δὲ δοκεῖτε
  ἧσθαι, ἀτὰρ πόλεμος γαῖαν ἅπασαν ἔχει...

Fino a quando giacerete inerti? Quando avrete in voi febbre guerriera, ragazzi? Ma non avete vergogna delle genti vicine, voi così

abbandonati nell'ozio? V'illudete di essere in pace, mentre la guerra preda l'intero paese...

Il testo è mutilo in questo punto. Poi così riprende:

e ciascun uomo morendo scagli l'ultimo colpo di lancia. Sì, è onore splendido per l'uomo duellare con il nemico per la patria, per i figli, per la donna sua sposa. Verrà la morte, quando le Moire fatali ordiranno la fine. Ogni uomo deve marciare, puntando la lama, arroccando dietro lo scudo il cuore guerriero, al primo scontro di guerra. Non c'è via di fuga dalla morte, per l'uomo, neppure se avesse nelle vene sangue d'immortali. Spesso, fuggendo dalla mischia e dallo schianto delle lame evade: ma il destino di morte lo preda nella casa. E allora è uomo che la gente comune ripudia, detesta. L'altro, il guerriero, se cade è compianto da piccoli e grandi. Nel popolo intero resta rimpianto del campione caduto sul campo: fin quando vive ha stima d'eroe. Tutti lo guardano: egli è una torre agli occhi del mondo, perché, solo, opera gesta di molti.

Sono versi che hanno l'effetto di una frustata. Il mondo di Omero è evocato con più diretta franchezza che nei testi di Archiloco. L'accento di sprone è nudo, senza mezzi termini. Nel brano c'è una sola similitudine: il paragone del guerriero con la torre, già vivo nella tradizione (*Odissea* 11.556, detto di Aiace). Patriottismo, sacrificio di sé: in questo quadro tematico il pensiero corre ad Ettore. E infatti c'è in questo pezzo una reminiscenza delle parole di Ettore ad Andromaca, in *Iliade* 6.487 sgg.: la Morte è in agguato del coraggioso e del vile, indifferentemente. Simile è l'avvertimento di Sarpedonte a Glauco in 12.322 sgg. Il dettato di Callino è tradizionale, non meno dei sentimenti che esprime. Il suo vocabolario emerge quasi interamente dall'epica. Formulare è la struttura, frasi modellate in stampo omerico, o integralmente omeriche; qualche espressione è limata leggermente, per incastonarsi nel pentametro. Il poeta ottiene un effetto complessivo, far rivivere nella memoria degli Ioni quegli eroi di cui si vantavano eredi, accendere in loro l'emulazione dei capostipiti gloriosi. Ma c'è qualcosa di seducente in Callino, che

ne fa un poeta autentico: la maestria nel far vibrare una nota inconfondibile di fresca immediatezza, pur nell'uso di una materia linguistica profondamente convenzionale e formulare.

Attraversiamo ora l'Egeo, fino alla forte Laconia. Qui Tirteo cantò di politica e di guerra, in elegie non meno «omeriche» di quelle del suo contemporaneo Callino: e questo già ci rivela quanto fosse ampia l'unità culturale delle genti greche, ormai consolidata – superando differenze di dialetti e tensioni etniche – dall'epica ionica. Il nome del padre di Tirteo è sopravvissuto: Archembroto; ogni altra notizia biografica sul poeta è nei casi migliori desunta dai versi, nei peggiori è pura fantasia. C'era ad esempio la supposta contraddizione del dialetto *ionico* usato nella *dorica* Sparta: ne nacque la diceria di un'origine milesia di Tirteo. Platone poi (imitato da scrittori posteriori) si spinse a rivendicare il poeta ad Atene. Ma il tono che Tirteo usa per richiamare – da maestro – la classe spartiata dei guerrieri all'impegno è troppo autorevole, depone a sfavore di una nascita straniera. Inoltre, i dorismi sparsi nel suo linguaggio – accusativi plurali della prima declinazione in -ας, una forma di futuro in -εῦμεν – adombrano forse l'accento di una persona per la quale il dialetto ionico non era usuale e nativo.

Per un centinaio d'anni, a partire dalla fine del settimo secolo a.C., Sparta doveva felicemente mantenersi all'apice di una cultura e di una civiltà che lasciarono l'impronta nell'avorio e nell'oro, in vasellame di bronzo d'un artigianato meraviglioso, in ceramica della qualità più fine, e nelle odi di Alcmane. Questa prosperità era stata conquistata a caro prezzo dalla generazione di Tirteo, uomini che lottarono e morirono per schiacciare una rivolta della Messenia, una terra ricca, che, occupata una prima volta dai loro avi nell'ultimo trentennio dell'ottavo secolo, era divenuta il pilastro dell'economia spartana. La dura prova militare alla metà del settimo secolo e lo scontento politico innescato dalla perdita

dei possedimenti messenici ispirarono il complesso dell'opera poetica di Tirteo: a giudicare da quanto ne sopravvisse. Il contrasto politico assunse un aspetto destinato a divenire un tratto ricorrente della storia greca: la richiesta di una ridistribuzione della terra. Coloro che s'erano visti decurtare o cancellare i redditi con la perdita della Messenia furono spinti sin sulla soglia di una rivoluzione. Le pressioni di questo ceto erano le più devastanti in uno stato che già con affanno teneva sotto controllo una popolazione di iloti servi della gleba. Oltre a tutto, essi erano i cittadini-guerrieri di una città-stato in cui i diritti politici erano virtuale prerogativa degli abili al servizio armato. Tirteo suonò l'adunata per i sensi di lealtà degli scontenti; fece appello alla divina origine dell'ordine sociale vigente; intanto, sferzò il loro disfattismo, gonfiò i loro petti con l'anelito alla lotta per la riconquista di quanto pareva perduto.

Il suo poema *Eunomia*, «Buon ordine», superstite in scarsi brandelli, pare contenesse un sommario di storia spartana: l'accento cadeva sul ruolo della provvidenza celeste nella formazione delle istituzioni spartane (frammenti 1, 2, 4). Fu efficace questa propaganda di marca religiosa? L'esito positivo della guerra e la riscossa economica frutto della vittoria abolirono le spinte per un mutamento rivoluzionario? Comunque andasse, la costituzione di Sparta superò la crisi.

La sollevazione messenica difficilmente poté esplodere come fulmine a ciel sereno. Tirteo descrive l'aspro ventennio di guerra consumato dal re spartano Teopompo per occupare quel fertile paese (fr. 5) – un esempio di costanza ferrea offerto all'emulazione – e non c'è sfumatura di pietà nel quadro che ritrae le condizioni in cui precipitano i vinti (fr. 6-7):

ὥσπερ ὄνοι μεγάλοις ἄχθεσι τειρόμενοι,
δεσποσύνοισι φέροντες ἀναγκαίης ὕπο λυγρῆς
ἥμισυ πάνθ' ὅσσων καρπὸν ἄρουρα φέρει.

δεσπότας οἰμώζοντες, ὁμῶς ἄλοχοί τε καὶ αὐτοί,
εὖτέ τιν' οὐλομένη μοῖρα κίχοι θανάτου.

... come asini schiantati da some troppo grevi, versando ai padroni, sotto costrizione dolorosa, la metà di tutto il frutto che la terra offre... intonando il cordoglio sui signori – loro, i vinti, con le mogli – quando lo spietato fato di morte ne coglie qualcuno.

La ribellione era inevitabile. Tirteo prestò la voce alla repressione.

Di Tirteo possediamo tre poesie, scaturite dalla guerra, che per fortunato caso potrebbero essere (o davvero sono) integre: ventidue, diciannove, sedici distici le loro rispettive estensioni. Ritmate sul tempo di marcia, con probabile accompagnamento di flauto, esprimono con vivezza l'etica militare spartana, il concetto angusto dell'«uomo valido» (ἀνὴρ ἀγαθός) e del «valore» (ἀρετή) che tutto deprezza all'infuori del soldato di ferro: un'idea ambiguamente famosa per il suo rifiorire nel quinto secolo. Ma al tempo di Tirteo era una concezione nuova. In Omero gli uomini sono «valenti» (ἀγαθοί), ma *valenti* a questa o quella attività che richiedesse maestria specifica (l'urlo da battaglia, ad esempio, il pugilato, o la medicina: *Iliade* 2.408, 3.237, 2.732), non valenti in senso puro e astratto. In modo analogo *arete* in Omero, come in Esiodo, è la qualità d'esser valenti in qualche particolare campo: una parola che reca in sé l'idea dell'ottima riuscita. Si dovette alla propaganda di Tirteo la trasformazione del significato: da specifica abilità, ad ambito esclusivo della valentia etica. Il poeta sviluppa la sua definizione nel fr. 12. Il tono pensoso di questo componimento, privo dei moniti alla lotta così comuni in Tirteo, ha istillato il dubbio di una falsa attribuzione. Ma linguaggio e sentimenti sono tutti propri di Tirteo. Ed è insensato supporre una sua inettitudine a comporre altro che non fosse elegia guerresca. Che cosa fa di un uomo un vero uomo? Il poeta si pone la domanda. Non il primato nelle gare atletiche,

né la possanza dei Ciclopi, e neppure se l'uomo fosse più rapido del vento del nord, più attraente di Titone, più ricco di Mida, più regale di Pelope, più facondo di Adrasto: nulla conta, se l'uomo non ha coraggio.

Nessuno è vero valoroso in guerra, se non regge fermo la vista del sangue, della strage, se non scatta contro il nemico a corpo a corpo. Questo è valore (*arete*), il premio di maggior pregio, di maggior splendore al mondo, il massimo traguardo per il giovane.

Nei versi successivi, il tema si sviluppa. I frutti del valore hanno la loro espressione in termini di successo e di fama – fama che può perfino, a ricompensa di una morte in campo, produrre immortalità – insieme alla prospettiva d'uscir vivi dallo scontro e diventare oggetti di culto per vecchi e ragazzi: versi che rievocano, ma per contrasto vivo, la descrizione di Callino del vile che schiva la morte in battaglia solo per attirarsi l'universale disprezzo (fr. 1.14-7).

Il concetto di prodezza militare ispirò gli altri due, più o meno integri, componimenti approdati a noi. Sono poesie esortative. «Siete sangue di Eracle che non sa sconfitta: dunque, siate prodi! Zeus ancora non ha girato altrove il capo» (fr. 11). La poesia ci presenta, in carrellata, i vantaggi di una resistenza dura, il disastro del cedimento, l'onta del combattente ucciso da uno squarcio alla schiena, e questo introduce l'appello per l'azione. Il distico iniziale di questa sezione (21-2) è riportato parola per parola in un'altra composizione (fr. 10.31-2), e altrove parafrasato:

Ogni uomo tenga duro, radicato al suo posto, gambe larghe, salde, i denti a mordere il labbro.

Segue un esaltante quadro della battaglia, l'urto delle file avversarie di opliti (vv. 29-34):

Ora attacchi, l'uomo, a corpo a corpo, con la picca lunga, coi fendenti della spada schianti l'avversario. Pianti piede contro piede, sforzi scudo contro scudo, cimiero a cimiero, casco a casco, e petto contro petto, duelli col nemico, serrando in pugno l'elsa della spada o la lancia lunga.

L'altra poesia (fr. 10) da alcuni studiosi è stata valutata come un aggancio fra due frammenti divisi, ma l'oratore Licurgo (quarto secolo) la cita come testo continuo. Ad apertura, un lugubre comandamento: è bello, per l'«uomo di valore», cadere ucciso in prima linea, lottando per la patria. In antitesi, Tirteo procede mostrando le conseguenze del vile rifiuto a battersi (vv. 3-12):

Ma lasciarsi alle spalle città, poderi lucenti, è la disgrazia peggiore, accattone senza una meta, con madre, con padre ormai vecchio, coi figli piccini, la moglie consorte. Nei paesi lungo le strade troverà una rete di ostilità, spezzato dalla fame, da oscena miseria. Macchia la stirpe, smentisce il suo bell'aspetto: lo circondano bassezza e assoluta infamia. Non c'è rispetto, non c'è stima per quest'uomo perduto: né per lui, né per i discendenti a venire.

Obbligata la conclusione. «Sorgiamo ardenti a battaglia per questa nostra terra! Per i nostri figli! Andiamo a morire, non risparmiamo la vita!» Il poeta ora si appella ai giovani, li chiama a raccolta per la lotta estrema: guai a defilarsi, ad abbandonare i veterani, che nelle gambe non hanno più lo scatto di un tempo. Ed ecco ancora un quadro a tinte forti, la scena di un vecchio combattente ucciso nello scontro (vv. 21-30):

αἰσχρὸν γὰρ δὴ τοῦτο, μετὰ προμάχοισι πεσόντα
  κεῖσθαι πρόσθε νέων ἄνδρα παλαιότερον,
ἤδη λευκὸν ἔχοντα κάρη πολιόν τε γένειον,
  θυμὸν ἀποπνείοντ᾽ ἄλκιμον ἐν κονίηι,
αἱματόεντ᾽ αἰδοῖα φίλαις ἐν χερσὶν ἔχοντα –
  αἰσχρὰ τά γ᾽ ὀφθαλμοῖς καὶ νεμεσητὸν ἰδεῖν –
καὶ χρόα γυμνωθέντα· νέοισι δὲ πάντ᾽ ἐπέοικεν,
  ὄφρ᾽ ἐρατῆς ἥβης ἀγλαὸν ἄνθος ἔχηι,
ἀνδράσι μὲν θηητὸς ἰδεῖν, ἐρατὸς δὲ γυναιξὶ
  ζωὸς ἐών, καλὸς δ᾽ ἐν προμάχοισι πεσών.

Questo è vergogna: che là in prima linea, caduto, muoia facendo scudo ai ragazzi un uomo già vecchio, la testa già grigia, la barba che imbianca, nella polvere sfiata l'ardore guerriero, le mani contratte sull'inguine pieno di sangue – ah, che disgusto, che orrore per gli occhi! – cadavere nudo: in un giovane invece tutto si accetta, quando l'avvolge fiorendo la luce di bella stagione. L'ammirano, gli uomini, è oggetto d'amore alle donne, vivendo. E splende se cade, là, in prima linea.

E il testo si chiude con il distico già citato al fr. 11 (21-2).

Questa poesia mostra il comune congegno arcaico della composizione ad anello: incastonata in essa, replicata su due toni diversi, una sentenza di valore universale, e sulla quale non si discute – l'orrore dell'accattonaggio, l'infamia di lasciar massacrare un vecchio dal nemico –, che fa da spunto per il richiamo all'azione. La lingua è in vasta parte quella della tradizione epica. Nella poesia di Tirteo tutto mostra una conoscenza profonda del vocabolario dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, con la sporadica presenza di vocaboli noti dagli *Inni omerici* e da Esiodo. Che Callino, uomo della Ionia, pagasse un vistoso tributo a Omero non sorprende: stupirebbe il contrario. Che l'influenza di Omero spazi fino alla remota Sparta certo non deve far gridare al miracolo, ma è indubbiamente singolare. C'è però un importante divario fra Tirteo e l'epica. Nel cantore spartano non risuona l'aristocratica celebrazione della battaglia eroica: c'è il puro, austero culto del dovere, unito alla coscienza di quale abisso di miseria inghiotta l'individuo se la sua comunità subisce la distruzione. Le sue poesie sono dunque il breviario in versi marziali di quella devozione, di quella disciplina verso lo Stato che inchiodarono al posto di combattimento, di fronte a certa morte, le schiere spartane alle Termopili, e divennero una delle leggende radicate nella memoria civile europea.

Tirteo e (a quanto sappiamo) Callino furono dilettanti di poesia. Momenti aspri delle loro comunità li pun-

golarono a far uso dell'unico mezzo propagandistico a loro famigliare. Quest'osservazione già basterebbe ad escluderli dal ruolo di padri fondatori dell'elegia, contro la candidatura di un Archiloco che da poeta visse sempre e operò. Una generazione più tardi, ecco al lavoro un altro professionista del canto, dotato di bravura non comune: Mimnermo di Colofone.[23] Visse nell'ultima parte del settimo secolo: questa datazione tradizionale è confermata dalla famigliarità con i suoi versi ostentata da altri (si veda avanti, pp. 244, 272). Il suo *corpus* pare fosse raccolto in almeno due libri (molti libri, invece, secondo la notizia di Suda), contenenti una serie di poesie singole – dunque piuttosto brevi – insieme a un più esteso lavoro più tardi intitolato *Nannò*, dal nome di una flautista amata dal poeta. Mimnermo era entrato nella memoria poetica soprattutto come cantore d'amore (si veda Properzio 1.19.11): ma i frammenti sopravvissuti di *Nannò* poco ci parlano d'amore. Può essere capriccio della trasmissione dei testi, senza contare che un pugno di frammenti (4, 5, 12) facilmente potrebbero esser considerati tessere di un più ampio mosaico di soggetto erotico. Stuzzica ancor più la curiosità il trovare attribuito a *Nannò* il più antico cenno superstite alla migrazione ionica, le colonie di Colofone e Smirne fondate da Pilo (fr. 9 e 10).

I versi iniziali del fr. 5 (un brano che ha avuto modo di entrare anche nella silloge di Teognide, *Theognidea*, si veda a p. 247) ricordano il tono con cui Saffo avrebbe descritto i suoi sentimenti all'apparire della persona amata (fr. 31 LP). Non è escluso che la poetessa di Lesbo conoscesse i versi:

αὐτίκα μοι κατὰ μὲν χροιὴν ῥέει ἄσπετος ἱδρώς,
  πτοιῶμαι δ᾽ ἐσορῶν ἄνθος ὁμηλικίης
τερπνὸν ὁμῶς καὶ καλόν· ἐπὶ πλέον ὤφελεν εἶναι·
  ἀλλ᾽ ὀλιγοχρόνιον γίνεται ὥσπερ ὄναρ
ἥβη τιμήεσσα· τὸ δ᾽ ἀργαλέον καὶ ἄμορφον
  γῆρας ὑπὲρ κεφαλῆς αὐτίχ᾽ ὑπερκρέμαται,

ἐχθρὸν ὁμῶς καὶ ἄτιμον, ὅ τ' ἄγνωστον τιθεῖ ἄνδρα,
βλάπτει δ' ὀφθαλμοὺς καὶ νόον ἀμφιχυθέν.

Subito per la pelle mi scorre sudore copioso, e io tremo a contemplare il fiore della giovinezza, seducente e a un tempo leggiadro. Potesse durare più a lungo! Ma l'età cara è fuggitiva come un sogno. A un tratto le incombe sul capo la vecchiaia dolorosa e deforme, odiosa e spregevole a un tempo. Essa fa dell'uomo un perfetto sconosciuto, e col suo velo gli acceca vista ed intelletto.

Questi versi posseggono un'immediatezza che incanta, ma non sono certo ingenui, come può sembrare alla prima occhiata. C'è un'opposizione retorica fra τερπνὸν ὁμῶς καὶ καλόν (3) e ἐχθρὸν ὁμῶς καὶ ἄτιμον (7); c'è un uso forte di vocaboli e immagini: questo pezzo è qualcosa di più di una riedizione del materiale omerico.

Nei frammenti 11 e 11a Mimnermo narra una sua versione della saga del Vello d'Oro, in cui vediamo il palazzo di Eeta sorgere ai margini di Oceano, dove Helios depone i suoi raggi in una stanza tutta d'oro. Così anche il fr. 12, estesa e fantasiosa descrizione del «letto» d'oro nel quale il sole compie la sua traversata notturna dall'ovest all'est, potrebbe costituire un momento della storia di Giasone e di Medea. Tutto questo potrebbe essere materiale narrativo per ornare e variare il racconto di una vicenda d'amore «attuale», in cui è coinvolto il poeta. Ci mancano puntelli solidi, però, per affermarlo, e si possono avanzare tranquillamente interpretazioni molto diverse.[24] Il fr. 8, anch'esso attribuito a *Nannò*, pare suggerire l'ipotesi che una parte almeno del libro concernesse direttamente (senza allusioni mitiche o narrative) una storia sentimentale fra due persone: «Possa, fra te e me, esistere la verità: la più retta cosa al mondo».

Fra le altre poesie due sono le più note (fr. 1 e 2): giocate su un tema identico, potrebbero anche essere sezioni di una singola poesia. Il fr. 1 canta «gli amabili fiori della giovinezza», domandando «quale vita, quale gioia senza Afrodite d'oro? Possa io morire quando non m'importerà più nulla di queste cose». E il poeta procede lamentando lo squallore e la disperazione dell'età avanzata. Il fr. 2 è più profondo, complesso:

ἡμεῖς δ', οἷά τε φύλλα φύει πολυάνθεμος ὥρη
ἔαρος, ὅτ' αἶψ' αὐγῇς αὔξεται ἠελίου,
τοῖς ἴκελοι πήχυιον ἐπὶ χρόνον ἄνθεσιν ἥβης
τερπόμεθα, πρὸς θεῶν εἰδότες οὔτε κακὸν
οὔτ' ἀγαθόν· Κῆρες δὲ παρεστήκασι μέλαιναι,
ἡ μὲν ἔχουσα τέλος γήραος ἀργαλέου,
ἡ δ' ἑτέρη θανάτοιο· μίνυνθα δὲ γίνεται ἥβης
καρπός, ὅσον τ' ἐπὶ γῆν κίδναται ἠέλιος.
αὐτὰρ ἐπὴν δὴ τοῦτο τέλος παραμείψεται ὥρης,
αὐτίκα δὴ τεθνάναι βέλτιον ἢ βίοτος.

Noi siamo come le foglie che la fiorita stagione di primavera fa spuntare, ed esse crescono svelte ai raggi del sole: ma per noi, come foglie, è una manciata scarsa di ore la festa della vita che sboccia. Bene e male stanno in pugno agli dèi, noi nulla ne sappiamo. Nere dee del Fato ci s'inchiodano a fianco, l'una reggendo il termine della vecchiaia dolente, l'altra di morte. Pochissimo dura la primizia dell'età in fiore, il tempo d'uno sprazzo di sole sulla terra. Ma quando sopraggiunge la fine di questa stagione, è meglio giacere subito nella morte, che vivere.

Segue l'elenco delle miserie proprie della vecchiaia, universale sorte dell'umanità: indigenza, perdita dei figli, malattia. Una poesia come questa è indice di un'ispirazione non solo fastosamente attrezzata con il tradizionale patrimonio formulare dell'epica (cfr. anche 6.2 e Tirteo 7.2, 13a.2, e Tirteo 19.7), ma anche propensa ad aggirarsi, come in una propria dimora, fra le creazioni di Omero. La similitudine delle foglie, tratta da *Iliade* 6.146, contribuisce ad ampliare l'effetto dei primi quattro versi. D'ascendenza omerica è pure il successivo cenno alle due dee del Fato, le *keres*. Il rimando è a *Iliade* 9.411 sgg., quando Achille s'interroga sulle sue proprie *keres*, l'alternativa fra il cadere luminosamente sul campo, o sopravvivere nell'opacità di una vecchiaia fatiscente. S'è rimproverato a Mimnermo d'aver posto sul tappeto false scelte, in quanto la vecchiaia non è af-

fatto un'alternativa alla morte. Ma il contesto omerico, e ad esser sinceri anche quello proprio di Mimnermo, mostrano che l'oggetto, qui, è la morte nel fiore dell'età. Mimnermo è più reciso di Omero nel giurare che oltre il varco della giovinezza nulla di buono ci attende. Certo, il tono del poeta non è sempre così tetro: nel frammento 7 la sua voce suona più briosa: «Tieni allegro il tuo cuore: i tuoi cari concittadini sono spietati, chi ti criticherà, e chi ti loderà».

Se l'opera *Nannò* racchiudeva un racconto della colonizzazione di Smirne e Colofone, il poema intitolato *Smirneide* rievocava fatti presenti nella coscienza contemporanea, quale la resistenza di Smirne contro Gige re di Lidia (ca. 680). L'elegia si apre con un'invocazione alle Muse: si distinguono le Muse figliole di Zeus da quelle che le precedettero, le creature della Terra e del Cielo. Scarsi i ruderi del racconto, ma sufficienti a valutare di quale fibra fosse intessuto. Ecco un guerriero di Smirne, colto nel momento dell'attacco (fr. 14): «Pallade Atena mai ebbe a lagnarsi del ruvido slancio del suo cuore, quando giostrava in prima fila, nella mischia della guerra sanguinosa, incuneato a forza fra le lame taglienti dei nemici. Mai ci fu uomo più di lui valente, contro gli avversari, ad operare gesta di battaglia dura, quando irrompeva simile a strale di sole».[25] Questo non è resoconto prosastico, quale avrebbero potuto tracciare, sia pure a vivi colori, un Tirteo, un Solone. Per Mimnermo, l'esistenza del combattente è tuttora eroica, e gli dèi ancora assistono, ai margini del campo.

La poesia di Mimnermo conquistò subito un'ampia popolarità: lo rivelano le allusioni sparse negli altri scrittori. Il radicale pessimismo con cui Mimnermo riprese da Omero il paragone della vita umana con le foglie dal breve rigoglio presto troncato (fr. 2) probabilmente fece scattare in un cantore venuto dopo di lui una riflessione poetica più eccitante: poiché quel paragone regge, l'uomo non deve porsi limiti nel godersi le

buone gioie della vita, per il tempo che gli è dato («Simonide», si veda a p. 279). La speranza di Mimnermo d'arrivare in buona salute ai sessant'anni d'età (fr. 6), traguardo probabilmente già troppo ambizioso in termini di durata media della vita ai suoi tempi, pareva d'immotivata modestia a Solone, cui sarebbe piaciuto aggiungere un'altra ventina d'anni a quel limite (Solone, fr. 20). Uno dei suoi rari, poco attraenti pezzi di mitologia, l'assassinio di Ismene per mano di Tideo (fr. 21; non citato da nessun altro scrittore), fu rappresentato su un'antica anfora corinzia, databile ca. 625-620. Nei secoli seguenti la sua fama non pare conoscere declino. Non è senza significato che Callimaco nel celebre prologo degli *Aitia*, manifesto della sua poetica, abbia eletto il nome di Mimnermo, indicando in lui il professionista di quel tipo d'arte più celebrata dalla nuova scuola.[26] E condividere l'entusiasmo di Callimaco non è difficile: in quei versi c'era una poesia di lucente vivezza e, in stile suo particolare, raffinata e matura.

3. TEOGNIDE

Teognide è un caso raro fra i poeti greci (unico, fra i maestri dell'età arcaica): la sua opera è approdata a noi non in forma di scarna scelta operata da questo o quell'estensore di antologie, né in frammenti citati da più tardi scrittori o su brandelli di papiro, ma come organico corpo, filtrato indenne attraverso l'avanzata antichità e l'era bizantina. C'è però un lato negativo: questo *corpus* è più che completo. Noi, di Teognide, leggiamo troppo. Il testo conservato nei manoscritti medievali consiste di circa 600 distici elegiaci. Un manoscritto, che è il più antico e il più affidabile, trasmette un altro centinaio circa di distici sotto l'intestazione di «Libro secondo». I versi appaiono scritti in serie continua, ma senza un disegno globale, né esiste una continuità dei

pensieri che s'inarchi per tratti di un certo respiro. Ad ogni passo, invece, sono in agguato spigolosi scarti di tema, variazioni di soggetto e perfino di interlocutore cui il poeta s'appella. Calchi parola per parola (esempi: 853-4 = 1038ab, 571-2 = 1104ab, e altri); ripetizioni tematiche (si veda 527-8 parallelo a 1131-2; 585-6 accanto a 1075-6, e altri); illogicità (ad esempio 1128 sgg.) oltre a insanabili contraddizioni (813-4 ≠ 1184a-b, e altre)[27] sono tutt'altro che infrequenti. Difficile dunque non trarre la conclusione che abbiamo di fronte, in questo caso, una raccolta eterogenea di poesie elegiache, per la maggior parte assai brevi, alcune incomplete. Che non siano state vergate tutte dalla stessa mano è chiaro dal fatto che molte serie brevi di versi comprese in «Teognide» sono da altre fonti attribuite con certezza a Solone, Mimnermo, Tirteo. Ignoriamo quanta parte dell'opera di questi poeti giaccia ancora non identificata nella congerie teognidea: ciò dipende dalla circostanza che delle loro creazioni possediamo solo frammenti. E neppure sapremo mai quanti altri poeti, ora senza un nome, siano stati reclutati per ingrossare quest'armata di testi.

Il cosiddetto secondo libro fa echeggiare dall'inizio alla fine una nota ostinata: quella dell'amore per un ragazzo. Sfilano in schiera questi pezzi brevi (uno o due distici nella maggior parte dei casi), molti dei quali si aprono con ὦ παῖ..., «ragazzo...». Il resto della raccolta racchiude invece un campionario variegato: si va dai rapidi appelli alle divinità (Apollo, Artemide, le Muse, 1-18) a poesie con cui Teognide (il suo nome appare una sola volta, v. 22) si rivolge a Cyrno, figlio di Polypas (questo è un blocco di discreta entità, 19-254, con altri versi infilati nelle sezioni rimanenti, compreso il Libro secondo), a poesie indirizzate a persone diverse (Simonide e Onomacrito, per esempio, che potrebbero coincidere con i ben noti personaggi, come potrebbero non aver nulla a che vedere con essi), a sermoncini a

base di sentenze moraleggianti, di carattere generale, per non dire banale, alle canzoni «da brindisi» del genere preferito dai gaudenti bevitori nelle bicchierate aristocratiche. L'impressione generale è questa: il nocciolo del *corpus* era una raccolta originale di poesie di Teognide al dedicatario Cyrno, un ragazzo molto più giovane di lui, e questo nucleo nel corso di numerosi anni, per vicende di trasmissione del testo, s'accrebbe fino alla dimensione e alla veste attuali per l'aggiunta via via di materiale poetico parallelo (o discordante), forse con il procedimento degli estratti (ἐκλέγειν, si veda sopra, alle pp. 26 sg.).

Ignoriamo in quale esatto tempo quest'antologia si sia fissata nella forma presente. I poeti di cui riconosciamo i versi (Solone, Mimnermo, Tirteo) sono tutti anteriori al quinto secolo. Non sono presenti invece (per quanto possiamo affermare oggi) i poeti del quinto secolo che usarono il distico elegiaco (Ione di Chio, Simonide, Crizia).[28] L'evento storico più tardo citato è l'aggressione persiana alla Grecia del 480 a.C. Il gruppo di versi 773-82, un'efficace preghiera ad Apollo perché protegga Megara, si lega senza dubbio a una minaccia presente, non remota nel tempo. Vi si legge inoltre il rammarico per l'interna divisione dei Greci di fronte all'invasore:

> O Febo Apollo, o potente, con le tue mani erigesti i bastioni della nostra rocca, per far piacere ad Acatoo, figliolo di Pelope. Ora tu, tu devi stornare da questa città nostra l'armata insolente dei Persiani, per far sì che questa nostra gente, in tutta calma, allo spuntar di primavera t'offra in processione ecatombi sontuose, in festa di cetre e di piacevoli banchetti, di grida gioiose, di danze sul ritmo dei tuoi inni, intorno alla tua ara. Ah, io ho paura, quando contemplo la pazzia, la disunione devastante della gente greca. Perciò almeno tu sorridici, Febo, e custodisci tu questo paese nostro.

Questi sono versi pieni di forza, non possono che essere di un poeta di Megara. Ma la critica oggi è quasi

unanime nell'escludere che siano creazione di Teognide, che era probabilmente un contemporaneo, più giovane, di Solone. Non è difficile giustificare l'inclusione di questi versi in una raccolta che, d'altro canto, pare essersi attenuta al criterio rigoroso d'accettare solo testi dell'età arcaica: un'antologia circolante sotto la firma di Teognide di Megara era il contenitore più naturale per quella poesia.

I versi che hanno per destinatario Cyrno recano tutti il marchio di una personalità netta e vigorosa. Nulla sappiamo dell'autore, eccetto quanto ci viene rivelato nelle poesie stesse: Teognide era il suo nome, Megara la sua città. La sua era la voce di un aristocratico inacidito, uno sconfitto, vittima dei terremoti sociali della Grecia arcaica, teso a mettere in guardia l'amato Cyrno contro la protervia e la bassezza dei ceti subalterni e infine, forse nel tempo dell'esilio, a gemere sulla propria miseria, a urlare la sua sete di riscossa.

Quasi tutte le città greche dell'epoca arcaica potrebbero fornire un quadro storico convincente per questo poeta: Megara, in Grecia, ma non meno Megara Iblea, sua colonia in Sicilia. Proprio a quest'ultima Platone attribuisce Teognide (*Leggi* 630a). Gli studi attuali propendono però con buon accordo per la città madrepatria, quale candidata più probabile. Sul finire del settimo secolo Megara patì duramente sotto il pugno di un tiranno brutale, Teagene, poi spodestato, con uno strascico di disordini politici protrattosi decenni. Sorse un regime democratico che sembra si sia guadagnato triste fama per i provvedimenti drastici ai danni dei benestanti. Fu abbattuto (rivela la nostra fonte Aristotele, *Politica* 1304b34) quando gli espropri avevano costretto all'esilio un così cospicuo numero di cittadini, che si riunirono in esercito, ripresero la città e fondarono un'oligarchia.[29]

Teognide è il primo poeta della letteratura greca a esternare sollecitudine per quanto sarebbe potuto accadere della sua opera. Ecco infatti come proclama d'aver studiato accorgimenti per proteggerla:

> Cyrno, ho composto per te la mia poesia: fa' dunque che ponga un sigillo sui miei versi. Così un plagio non passerà inosservato. Nessuno altererà in male il bene contenuto nei miei versi. Ognuno anzi dirà: «Questi sono i versi di Teognide di Megara, un nome noto all'intera umanità». (19-23)

Purtroppo è ignota la natura di questo «sigillo». Il nome proprio del poeta appare una sola volta: troppo poco per assicurare l'integrità del suo testo; e perfino il ricorrere frequente del nome Cyrno non farebbe certo da seria barriera all'interpolazione. Una copia del poema era affidata alla custodia di un santuario, sotto «sigillo»? Le fonti assicurano che Eraclito di Efeso depositò una copia del suo volume nel locale tempio di Artemide. Ma qualunque fosse la natura di questo «sigillo», la sua efficacia era naturalmente nulla. Le discussioni relative alla quantità di Teognide autentico davvero presente nel poema quale noi lo leggiamo arsero finché Welcker attuò il primo metodico tentativo di separare grano e zizzania nel 1826. Un editore recente ha scelto di limitarsi alle unità poetiche contenenti il nome Cyrno, e a quelle citate dalle fonti del quarto secolo (Platone e Aristotele) come creazioni teognidee. Questo editore propone 306 versi: è probabile, soggiunge, che la silloge racchiuda altri versi autentici, ma ad ogni modo questa selezione già costituisce un discreto nocciolo.[30]
Il testo convenzionale si apre con quattro invocazioni a divinità, due rivolte ad Apollo, una ad Artemide, una infine alle Muse e alle Cariti, le Grazie (Χάριτες). Aristotele individua come genuini i versi consacrati ad Artemide (*Etica eudemea* 1243a18); è suggestivo pensarli come prologo della stesura originale. Contengono infatti un'incisività, una punta di spirito dal preciso sapore del miglior Teognide.

Ἄρτεμι θηροφόνη, θύγατερ Διός, ἣν Ἀγαμέμνων
εἵσαθ', ὅτ' ἐς Τροίην ἔπλεε νηυσὶ θοῇς,
εὐχομένωι μοι κλῦθι, κακὰς δ' ἀπὸ κῆρας ἄλαλκε·
σοὶ μὲν τοῦτο, θεά, σμικρόν, ἐμοὶ δὲ μέγα.
(11-4)

Creatura di Zeus, tu che stermini prede, Artemide, cui Agamennone fondò un sacrario quando con navi veloci veleggiava a Troia, da' ascolto ai miei voti, fa' barriere ai fati sinistri: cosa piccola per te, divina, per me capitale.

S'intuisce quale forma potesse avere quest'ipotetico libro originale di Teognide da una frase contenuta nel lemma di Suda: Θέογνις... ἔγραψεν... πρὸς Κύρνον... γνωμολογίαν δι' ἐλεγείων καὶ ἑτέρας ὑποθήκας παραινετικάς..., «Teognide... scrisse... indirizzata a Cyrno... una raccolta di sentenze in verso elegiaco, e altri precetti morali». Questo termine, ὑποθῆκαι, appare anche in un poema didascalico attribuito ad Esiodo, «I precetti di Chirone», Χίρωνος ὑποθῆκαι. Qui Chirone, il centauro, porge istruzioni moraleggianti al suo discepolo Achille. Il verbo, ὑποθήσομαι, «darò precetti», etimologicamente connesso a ὑποθῆκαι, appare in Teognide al primo annuncio che il poeta intende personalmente occuparsi dell'educazione del giovane Cyrno.

Tu mi stai a cuore, Cyrno, e a te consegnerò i precetti che io in persona, ragazzo ancora, appresi dagli uomini migliori. Devi esser saggio: non arraffare successi sociali, gradi, denaro a prezzo d'atti infami o illegali... Non farti complice di abietti. Stringiti ai migliori, sempre, alla tavola loro bevi e mangia, siedi nella *loro* cerchia... (27-34)

La chiusa di questa frase fa trasparente ciò che Teognide intende con l'espressione «uomini *migliori*»: «... cerca di avere i favori delle persone potenti».

In buon numero, i «precetti» sono distici, pulitamente torniti, con pillole di moralità greca tradizionale: deferenza verso gli dèi (1179-80), i genitori (131-2, 821-2), gli ospiti (143-4). Proprio versi come questi

hanno imposto a Teognide l'etichetta di moralista. Ecco Isocrate (*A Nicocle* 43) includerlo fra «i più prestigiosi precettori per la direzione della vita umana» (ἀρίστους... συμβούλους τῶι βίωι τῶι τῶν ἀνθρώπων...). Ma questo professore di moralità tradizionale inculca nel suo giovane allievo anche il vecchio codice dell'aristocrazia che ingiungeva di ricambiare fino al saldo i benefici e le ingiurie ricevute.

Zeus mi conceda questo, Cyrno: ripagare i miei cari, che m'amano, ed essere più potente dei nemici. Mi parrebbe d'essere un dio fra gli uomini, così, se l'ora della morte mi cogliesse con i conti in pari. (337-40)

Un passo successivo chiarisce la velata minaccia delle parole «essere più potente dei nemici».

Possa crollarmi addosso l'ampio, maestoso cielo di bronzo – l'oggetto del terrore per i viventi sulla faccia della terra – se non farò scudo agli intimi miei, e non sarò tormento e grande pena a chi mi odia. (869-72)

Pur entrando nei panni del tutore, Teognide non ha una fede miope e ingenua nell'efficacia onnipotente dell'educazione. «È più facile procreare e allevare un essere umano, che infondergli retto pensiero... Se si potesse fabbricare il ben dell'intelletto, e radicarlo dentro un uomo, chi da padre probo nasce non si travierebbe mai al male, docile ai ragionamenti di saggezza. Col puro insegnamento non si trasforma in probo un uomo abietto» (429-33, 435-8). Una sentenza pessimistica sul magistero morale: e, si direbbe, giustificata, se Teognide ebbe buon motivo, più tardi, alla fine dei celebri versi in cui proclama d'aver reso immortale il nome di Cyrno, di rinfacciare al giovane allievo tanto amato l'ingratitudine e la doppiezza.

σοὶ μὲν ἐγὼ πτέρ' ἔδωκα, σὺν οἷσ' ἐπ' ἀπείρονα πόντον

πωτήσηι, κατὰ γῆν πᾶσαν ἀειρόμενος
ῥηϊδίως· θοίνηις δὲ καὶ εἰλαπίνηισι παρέσσηι
ἐν πάσαις πολλῶν κείμενος ἐν στόμασιν,
καί σε σὺν αὐλίσκοισι λιγυφθόγγοις νέοι ἄνδρες
εὐκόσμως ἐρατοὶ καλά τε καὶ λιγέα
ἄισονται. καὶ ὅταν δνοφερῆς ὑπὸ κεύθεσι γαίης
βῆις πολυκωκύτους εἰς ᾿Αίδαο δόμους,
οὐδέποτ᾽ οὐδὲ θανὼν ἀπολεῖς κλέος, ἀλλὰ μελήσεις
ἄφθιτον ἀνθρώποισ᾽ αἰὲν ἔχων ὄνομα,
Κύρνε, καθ᾽ Ἑλλάδα γῆν στρωφώμενος, ἠδ᾽ ἀνὰ νήσους...
...

πᾶσι δ᾽, ὅσοισι μέμηλε, καὶ ἐσσομένοισιν ἀοιδή 251
ἔσσηι ὁμῶς, ὄφρ᾽ ἂν γῆ τε καὶ ἠέλιος.
αὐτὰρ ἐγὼν ὀλίγης παρὰ σεῦ οὐ τυγχάνω αἰδοῦς,
ἀλλ᾽ ὥσπερ μικρὸν παῖδα λόγοις μ᾽ ἀπατᾶις.
(237-47, 251-4)

Io, io t'ho dato ali, e con esse planerai sul mare illimitato, alto levandoti leggero sull'immensa terra. Ci saranno pranzi, allegre tavolate, e tu sarai perennemente là, presente sulle labbra della gente! E te canteranno, con nitido entusiasmo sull'alta nota dei clarini, armoniosamente, i bei ragazzi che fanno innamorare. E quando affonderai nel ventre della terra opaca, alla reggia del Nulla dove s'affolla il pianto, neppure allora, neppure nella morte smarrirai la chiara fama, tu sarai nel cuore umano, sempre, nome senza oblio, Cyrno, librato sulla terra greca, sull'arcipelago... Tu sarai canzone, Cyrno, per chi ha il canto in cuore, oggi, e nei venturi giorni, fin quando e terra e sole esisteranno. E io? Io neppure un po' di rispetto ottengo, da te. Tu con le parole mi raggiri, quasi fossi un bimbo non cresciuto.

Stile e vocabolario di Teognide – e questa breve scelta lo mostra – poco s'allontanano da quelli degli altri maestri che poetarono in distici elegiaci in età arcaica. Il debito teognideo alla poesia epica della Ionia è altrettanto gravoso. Ma diremmo che quest'appello a Cyrno suona omerico nel tono e nel tema? Difficile: eppure, tolta la creazione teognidea πολυκωκύτους, il lessico è totalmente omerico. Questo brano è un mosaico vero e proprio di frasi e formule omeriche, alcune intatte, altre finemente variate. Alcuni esempi. La clausola del primo verso, ἐπ᾽ ἀπείρονα πόντον, deriva da *Iliade*

1.350; la chiusa del 243, ὑπὸ κεύθεσι γαίης, è un'espressione formulare omerica, non meno di εἰς ᾿Αίδαο δόμους (244), γῆ τε καὶ ἠέλιος (252) e ῥηϊδίως ad apertura d'esametro. Il resto del v. 239 riecheggia *Iliade* 10.217 con θοίνηις che va a sostituire δαίτηισι, mentre ἐσσομένοισιν ἀοιδή (251), una frase che s'imprime nella memoria, proviene da *Odissea* 8.850. Tirteo impiegò il linguaggio epico per un materiale tematico e con un accento nei quali Omero (almeno, l'Omero dell'*Iliade*) avrebbe potuto riconoscersi; Teognide invece lima quel lessico, per un cosmo nuovo di pensiero e sentimenti: da un lato la glorificazione del nome e del giovane splendore d'un ragazzo; dall'altro l'amarezza rabbiosa di un aristocratico di fronte alle novità sociali, al disordine.

Cyrno è destinato a farsi tema di canzoni in banchetti e feste, specialmente nei *simposi*, circoli maschili, nobiliari, nei quali si beveva vino, si cantava e giocava. Ne vediamo le raffigurazioni sulle pitture dei vasi. Molte poesie della raccolta teognidea sviluppano soggetti appropriati a questo genere d'incontri: il gusto del vino, il cameratismo fra uomini, la struggente, bruciante stagione della giovinezza.

Consacriamo alla festa la febbre di vita che c'è in noi, finché regge alla delizia appassionata del piacere. Transita la bella giovinezza, subito, come un pensiero della mente, sfreccia più veloce di puledre trascinanti l'eroe al duro sforzo della lancia, turbinose, ebbre di corsa sulla prateria. (983-8)

Le poesie d'amore, raccolte quasi per intero nel secondo libro[31] (poche sono rimaste nel primo), sono ovviamente pederotiche, proprie di quel cosmo tutto d'uomini. In quel distico conclusivo, in cui Teognide proclama d'aver reso immortale il nome di Cyrno, c'è un'allusione scoperta al sentimento del poeta, che si considera parte del vincolo d'amore tra un uomo maturo e un ragazzo, tanto caratteristico di un simile ambiente. «Tu mi canzoni con le tue parole, come se io fossi un bambi-

no non cresciuto». In un altro punto, introducendo un'immagine consueta nella poesia erotica ellenica, il poeta si spinge a implorare Cyrno di non costringerlo in ginocchio, schiavo d'amore. «Non mettermi alle strette, mentre recalcitro, con tuo pungolo spietato, sotto dure stanghe, trascinato in frenesia d'amore» (371-2). Riaffiora a tratti il soggetto, ben noto da altre canzoni greche, del simposio, dell'amore e dell'amicizia malfermi, dell'amarezza per l'infedeltà e soprattutto per l'inganno. «Non amarmi a parole, per avere intanto cuore e sentimenti altrove, se mi senti tuo davvero, e hai l'anima leale... O nel tuo amore c'è la base di un chiaro sentimento, o devi rifiutarmi, aprendo franche ostilità. Anima doppia, ed una lingua sola: brutto socio, questo, caro Cyrno, meglio averlo contro che in intimità d'amore» (87-92).

Naturalmente la perfidia non è prerogativa degli intrecci amorosi: nel più vasto universo dei mercanti e dei politici è accettata come strumento di potenza, e Cyrno riceve istruzioni di cautela. Come amici, Cyrno deve eleggere gli uomini perbene, non i ribaldi: due termini, questi, ἀγαθός e κακός, che nella letteratura greca arcaica tanto spesso denotano insieme categorie sociali ed etiche.

Nessuno ti convinca, Cyrno, ad unirti ad un uomo abietto. Che vantaggio, unirsi a una canaglia? Non ti riscatterebbe certo da una sofferenza, dalla perdizione: né accetterebbe di spartire – se ne avesse – un proprio bene. (101-4)

Sono parole di significato anche sociale: lo mostra chiaramente l'avversione dell'aristocratico contro le unioni matrimoniali per denaro: nelle nozze fra membri della buona società e nuovi ricchi Teognide scorge l'equivalente di un incrocio fra razze animali.

Montoni, asini, puledri: noi li pretendiamo di razza (εὐγενέας), Cyrno, e chi non vuole procurarsi fattrici di buon sangue

(ἀγαθῶν) per la monta? Ma un nobile (ἐσθλός) non si fa scrupoli a sposare una popolana di padre popolano (κακὴν κακοῦ), purché gli porti in casa molti soldi. Né una donna rifiuta il connubio con uomo popolano (κακοῦ) sempre se ricco: vuole soldi, tanti soldi, non lignaggio alto (ἀγαθοῦ). Soldi, soldi, trionfano i soldi. Il nobile (ἐσθλός) sposa la figlia del plebeo (κακοῦ), il plebeo (κακός) quella del nobile (ἐσθλοῦ). Denaro che mischia le razze. Figlio di Polypas, non meravigliarti se s'inquina la razza cittadina. È un incrocio, ormai, d'alto e basso sangue. (183-92)

Uno dei potenti fattori di disgregazione dell'antico ordine aristocratico fu l'avvento della moneta coniata: divenne comune l'esperienza, ignota in un'economia più primitiva, d'indebitamenti improvvisi e abissali, come di rapidi accumuli di capitale. La conseguenza fu il consolidarsi di una classe di ricchi recenti, pronti a premere per far irruzione nei tradizionali circoli di potere sfruttando matrimoni, corruzione, disordini di piazza. Agli occhi di Teognide è il denaro la miccia del processo esplosivo: esso ha frantumato alla radice la memoria eroica del mito, il sacro testo del comportamento nobile. Questa è un'analisi netta come un colpo di spada. Il poeta la formula in una composizione che volutamente si modella sulla struttura dell'inno sciolto da Tirteo alla prodezza guerriera, vista come unica forma di eccellenza umana (ἀρετή), degna di culto più del vigore ciclopico, della velocità del vento Borea, dell'avvenenza di Titone, dell'opulenza di Mida e Cinira, del coronato potere di Pelope o dell'eloquenza al miele di Adrasto (si veda sopra, p. 238). La poesia di Tirteo impiega una tecnica costruttiva nota come «priamel»: una serie in crescendo, che fa da progressiva base al suo elemento di vertice, la prodezza guerresca, destinato così ad offuscare i gradini antecedenti. Teognide si stacca: apre con una secca espressione della sua tesi amara, e rivela subito di quale eminente valore voglia qui trattare.

Agli occhi della folla (πλήθει) c'è una sola forma di prestigio (ἀρετή): esser ricchi. Non t'aiuterebbe in nulla il resto (τῶν

δ'ἄλλων οὐδὲν ἄρ' ἦν ὄφελος), neppure se tu avessi l'interiore equilibrio (σωφροσύνην) di Radamanto, perfino, o il colpo d'occhio sagace di Sisifo d'Eolo, che con le sue frottole scaltre e bugiarde abbindolò Persefone e così fece ritorno dall'abisso... neanche se tu architettassi menzogne uguali a realtà, con la valente lingua di Nestore celeste, né se la tua corsa battesse le sfreccianti Arpie, o i figlioli del vento, di Borea, scatto di garretti. No, invece! Bisogna radicarsi questo bene in mente: i soldi sono l'unico potere, al mondo. (699-704, 713-8)

Ancora aspri versi, a ritrarre in luce più cruda gli arricchiti, padroni di quel denaro che ora umilia, dettando legge nei contratti nuziali, la nobiltà di sangue; versi che ci fanno balenare vivi, innanzi, i contrasti e le tensioni che sorsero in quei tempi, il senso d'impotenza della classe abbiente in una fase di ribaltamenti sociali.

Cyrno, la città è ancora la città, ma la gente è mutata. Ieri nessuno di loro sapeva di diritti, di leggi, ma solo consumavano pelli di caprone sui fianchi, come cervi alla pastura fuori di città. Adesso loro, Cyrno, *loro* sono gli uomini perbene (ἀγαθοί). E i nobili di prima (ἐσθλοί)? Nel fango. Si può stare a vedere, tutto questo? (53-8)

Lo stato delle cose è confuso, contradditorio. Le vecchie norme non sono più un timone sicuro. Un uomo non sa più nemmeno come agire, per evitare il biasimo.

Io non posso leggere nel cuore dei concittadini, capire cos'hanno nel cervello. Che io agisca bene, o male, con loro, io non piaccio. (367-8 = 1184a-h)

È un mondo in cui il poeta ha smarrito i suoi punti di riferimento; arriva a dubitare della giustizia di Zeus e degli altri dèi dell'Olimpo.

O mio Zeus, io non ti capisco. Tu domini tutto, unico possiedi onnipotenza e gloria, tu penetri la mente, l'interiorità dell'uomo e la tua forza è vertice di tutto, o maestoso. Allora, perché il tuo volere si spinge fino a tenere in conto uguale la gente iniqua e l'individuo retto? (373-8)

È un sentimento di desolazione. Esso tocca l'acme in alcuni versi divenuti formulazione classica del pessimismo greco. Ne risuonano echi in Bacchilide (5.160) e in un celebre canto corale di Sofocle (*Edipo a Colono* 1225 sgg.):

πάντων μὲν μὴ φῦναι ἐπιχθονίοισιν ἄριστον
μηδ' ἐσιδεῖν αὐγὰς ὀξέος ἠελίου,
φύντα δ' ὅπως ὤκιστα πύλας 'Αίδαο περῆσαι
καὶ κεῖσθαι πολλὴν γῆν ἐπαμησάμενον.
(425-8)

Non essere nati è il vertice, per i terrestri, tutti, non avere negli occhi la lama radiosa del sole. Ma nati, varcare all'istante i battenti del Nulla, immoti, con tumuli di terra addosso.

Nell'universo imprevedibile di quell'altalena politica e sociale un uomo non può più concedersi il lusso della virtù aristocratica per eccellenza, la lealtà cavalleresca.

θυμέ, φίλους κατὰ πάντας ἐπίστρεφε ποικίλον ἦθος,
ὀργὴν συμμίσγων ἥντιν' ἕκαστος ἔχει·
πουλύπου ὀργὴν ἴσχε πολυπλόκου, ὃς ποτὶ πέτρηι,
τῆι προσομιλήσηι, τοῖος ἰδεῖν ἐφάνη.
(213-6)

Spirito mio, orienta il carattere mimetico su chi ti sta vicino, impasta le intenzioni tue con le altrui, fa' tua la dote del polipo iridescente che s'assimila al colore dello scoglio, prima d'afferrarsi.

Ma anche questo disporsi alla flessibilità è garanzia flebile di sopravvivenza nell'epilogo drammatico che Teognide già vede in lontananza, quella tirannide in cui tanto spesso sfociava nella Grecia antica la sfida fra i ceti.

Κύρνε, κύει πόλις ἥδε, δέδοικα δὲ μὴ τέκηι ἄνδρα
εὐθυντῆρα κακῆς ὕβριος ἡμετέρης.
(39-40)

Cyrno, la città è gravida. Ho paura: potrebbe partorire un uomo che imbrigli questo nostro disordine perverso.

Questa è una confessione di responsabilità comune: il *nostro* disordine perverso. Una formula impersonale poco consona a Teognide, che infatti la smentisce ben presto. Il marcio non s'annida fra i cittadini o nel gruppo dei «perbene»: è nella rosa dei «capi», che sono naturalmente *kakoi*, canaglie.

I cittadini nostri sanno ancora ragionare: sono i capi, invece, sulla china della perversione, verso il baratro. I probi (ἀγαθοί), Cyrno, non demoliscono città: ma quando la canaglia (κακοῖσιν) comincia allegramente a insolentire (ὑβρίζειν), tarla la comunità (δῆμον), sentenzia in favore degli iniqui, per sete di guadagni sporchi e di potere, puoi aspettarti che la città non starà a lungo senza scosse, anche se ora posa come in calmo sonno: sì, tutto questo quando la canaglia considera affar proprio trarre proventi dal comune guasto. Questa è la radice di rivolte, fratricidi, e di tiranni in trono. Non scelga questo, la città nostra, mai! (41-52)

Nel distico seguente Teognide sembra voler proclamare un appello all'azione, più che intonare il consueto rammarico inerte:[32]

Cyrno, amici ne abbiamo, quindi strappiamo il male alla radice. Cerchiamo un farmaco per questa piaga, prima che suppuri. (1133-4)

Certi versi piangono i poderi perduti: dunque Teognide – sia o non sia passato all'azione diretta – divenne una delle tante vittime della vita politica in Grecia, uno di quelli che «dissero troppo tardi le proprie bugie, travolti nelle risse e nei contraccolpi della città-stato».[33] Esiodo avverte (*Opere e giorni* 448 sgg.) che il grido della gru di passo, nel suo volo all'Africa, era il segnale d'inizio dell'ultima aratura d'autunno. Per Teognide è il veleno del ricordo dei beni perduti.

Ho sentito la voce, Cyrno, il grido scheggiato dell'uccello che migra e avverte l'uomo: «Mettiti all'aratro, è tempo». Il mio cuore s'impietriva, s'anneriva di veleno, al pensare che estranei erano padroni, ora, delle mie buone zolle. Non per me, ora, le mule rigiravano i gioghi falcati... (1197-1201)

Riconosciamo nei versi la nota nostalgica dell'esilio. Altri versi (senza richiami, questi, al nome di Cyrno) narrano di viaggi in paesi lontani.

Sì, ho viaggiato in terre di Sicilia, un tempo, venni alle pianure d'Eubea regno della vite, e a Sparta gran città dell'Eurota scorrente fra i giuncheti, e tutti m'accoglievano in sorridente intimità. Ma per tutto questo nessun conforto entrava nel mio cuore. Nulla, dico nulla, esiste di più caro della patria. (783-8)

Ignoriamo se si sia trattato di autentico esilio, o solo di esproprio (se però, già vecchio, partecipò alla fondazione della colonia oltremarina di Megara, in Sicilia, si fa più accettabile il dato platonico di un Teognide «siciliano»). È certo che, come molti sconfitti negli scontri civili in Grecia, Teognide fu ridotto sul lastrico. Parla chiaro questo suo scontro verbale con la povertà.

Cyrno, la miseria spezza un uomo perbene, più di tutto, più dell'età grigia, più della malaria. Fuggirla è obbligo, a costo d'annegarsi in mostruosi abissi d'acque, giù da vertigine di scogli. (173-6)

La perdita dei beni, lo strazio dell'esilio devono essere stati come forti soffi sul fuoco di una preghiera selvaggia per la vendetta, una riscrittura, in torve forme, di un articolo del codice eroico un tempo impartito a Cyrno.

Zeus d'Olimpo, concreta tu la mia preghiera, in tempo. Ricambiami del mio penare con un po' di bene. Meglio morire, se non respiro un poco dai miei atroci strazi, se non mi vendico, colpo su colpo. Proprio questo mi tocca. Ah, non vedo barlume di vendetta contro chi m'ha spogliato dei miei beni, che ora gode. Sono io quel cane, io ho guadato la corrente e ho lasciato tutto al gorgo che travolge. Potessi bere il loro sangue rosso.

Teognide non visse fino a vedere la luce del riscatto, della vendetta: almeno a quanto sappiamo. Su un piatto della bilancia, tutti quei suoi richiami all'equilibrio presenti nei passi moralistici della sua poesia; sull'altro, il

suo vero sentire messo a nudo in quattro versi, la *summa* dell'acre disprezzo per l'uomo comune che finì per spingere Teognide con i suoi partigiani della vecchia aristocrazia, a Megara – come altrove, in Grecia –, nel baratro.

Schiacciàlo sotto i calcagni, il popolo testa vuota. Bastonalo col pungolo che ferisce. Strozzalo con le stanghe dure. Dove lo trovi un popolo che scodinzola al padrone, come questo, fra le genti, sotto l'occhio alto del sole? (847-50)

4. SOLONE

Una città era in lotta con Megara per il possesso dell'isola di Salamina. Il suo porto era limitrofo alla rivale. Quella polis era Atene: qui l'antica aristocrazia doveva affrontare gli identici problemi sociali ed economici di Megara, ma nell'esito politico delle tensioni Atene ebbe maggior fortuna. Ci fu chi evitò alla città attica i peggiori eccessi della lotta civile, della *stasis*: un uomo di Stato, le cui riforme seppero precorrere i disordini e che la posteriore democrazia venerò come un antesignano. Quest'uomo fu Solone: fu anche poeta, e i suoi versi si offrono a noi come un'avvincente rarità, la testimonianza di un politico di spicco che sfrutta la poesia come principale veicolo per accendere e sferzare la gente, per proclamare e difendere le idee e i propri piani.

La sua poesia è quasi totalmente naufragata. È un fatto comune. Diogene Laerzio ci informa che le sue elegie assommavano a cinquemila versi, e che inoltre compose anche giambi ed epodi. Questi epodi sono svaniti. A noi restano circa venti tetrametri trocaici; quarantasette trimetri giambici; e 219 dei cinquemila versi delle elegie. È una reliquia disperatamente smangiata. Pure, sufficiente ad evocare una personalità che non si dimentica: un uomo di potere e un poeta che non solo fece da capostipite a un ceppo luminoso di scrittori attici, ma fu anche il primo cittadino di Atene ad affiorare brillando dalla tenebra storica dei tempi senza scrittura. La lista ateniese delle *Vite* plutarchee si apre con Teseo, il leggendario fondatore dell'unità fra i borghi attici: ma la vita che segue è di Solone, figura storica, l'unico anteriore al quinto secolo a.C. per cui tradizione orale e documenti scritti abbiano trasmesso materiale bastevole a disegnarne una biografia. Anche Cilone, che per primo tentò di istituire una tirannide in Atene, e Dracone, che stilò le sue leggi col sangue, sono personaggi della storia: ma per noi restano poco più che nomi. Le schegge poetiche di Solone ci offrono generosi barlumi di luce su una personalità poliedrica e sul contesto in cui visse, quel sesto secolo che in letteratura, arti, fervore d'esperimenti sociali gettò le basi per l'epoca d'oro di Atene.

Le generazioni successive videro in Solone il νομοθέτης, «il Legislatore». Gli oratori ateniesi del quarto secolo a.C. non si stancano d'invocare il suo nome come pietra di paragone della legalità tradizionale. Eppure la sua carriera politica mosse i passi da un tradimento dello spirito – se non della lettera – della legge. Dalla fine del settimo secolo si trascinava una guerra inconcludente con Megara, per il dominio su Salamina, isola strategicamente vitale. Spossati, amareggiati, gli Ateniesi sospesero le ostilità e decretarono pena capitale per chiunque avesse avanzato la proposta, orale o scritta, di riaprire quella guerra. Solone (fingendo un attacco di pazzia e tenendo in capo un berretto, emblema d'invalidità) fece il suo ingresso nella piazza del mercato e declamò un suo poema elegiaco di un centinaio di versi, *Salamina*, uno sprone per riconquistare l'isola a qualsiasi prezzo. «Eccomi, sono qui, io, un araldo dall'incantevole Salamina» cominciò a declamare, «un canto, un'armonia di versi io creo, non parole in prosa» (ἀντ' ἀγορῆς, fr. 1). La nota dominante del canto era di rimprovero, frustanti frasi sull'ignominia che sarebbe sorta

dall'abbandono in mani nemiche di Salamina. Se non si riaccendeva una lotta vittoriosa... ma ascoltiamo un altro dei frammenti superstiti: «fossi nativo di Folegandro, di Sicino, in tal caso, ma non ateniese! Cambio di patria! Mi s'attaccherebbe subito questa nomea: "Uno d'Atene, Salaminarinunciatario"» (fr. 2):

εἴην δὴ τότ' ἐγὼ Φολεγάνδριος ἢ Σικινήτης
ἀντί γ' Ἀθηναίου πατρίδ' ἀμειψάμενος·
αἶψα γὰρ ἂν φάτις ἥδε μετ' ἀνθρώποισι γένοιτο·
«Ἀττικὸς οὗτος ἀνήρ, τῶν Σαλαμιναφετέων».

E dall'acrimonia alla sferzata. «In marcia, a Salamina, a batterci per l'incantata isola, a rimuovere la macchia greve» (fr. 3). E gli Ateniesi su Salamina marciarono: non fu impresa dalla sera alla mattina, ma alla fine l'isola cadde in mano ateniese, e così quella spina nel fianco, puntata su Eleusi e sui porti attici, fu rimossa.

L'episodio non riposa sulla sola autorità testimoniale di Plutarco; un passo di Demostene (19.252, 255) rivela che era accettato come consacrata verità storica nel quarto secolo a.C. Esso ci rammenta anche con vivezza che nell'età arcaica la poesia non era testo scritto destinato alla lettura, ma esecuzione, fatta per gli occhi e per le orecchie. *Salamina* è poesia da «rappresentare». Le poesie di Tirteo erano eseguite in forma di canto al cospetto delle truppe spartane, per elevarne il morale: accadeva ancora in epoche recenti, e forse l'autore stesso le aveva composte per questo intendimento. Quanto alla recita di Solone, non solo era un atto propagandistico eccentrico, anzi decisamente ribelle, ma col fatto che l'esecutore assumeva un'identità fittizia (l'araldo di Salamina) e un travestimento (il cappuccio da persona invalida) costituiva un'esecuzione drammatica in piena regola.

Questi versi soloniani sono rilevanti anche perché ci porgono il primo cenno noto ad Atene e all'Attica da parte di un poeta ateniese. Li permea una fiera coscienza della grandezza di Atene, e l'assunto che essere cittadini di una tale polis comporta onerosi doveri: e sono già i tratti salienti dell'idealistica visione che Pericle avrebbe avuto della democrazia ateniese, nella grande orazione funebre sui caduti del primo anno di guerra (431) pronunciata dallo statista (secondo Tucidide) due secoli circa dopo Solone.[34]

Non tutta la poesia di Solone concerneva la scottante attualità politica. La composizione più ampia che ci resta di lui (fr. 13: 76 versi in distici elegiaci) è una sciolta riflessione sui principî etici, le peripezie dell'umana esistenza, la giustizia di Zeus. Il tono è discorsivo, senza rigori di connessione: si avverte spesso l'eco di Esiodo, di *Opere e giorni*, e corrispondenze con il poeta ascreo non mancano, nella struttura, come nello stile e nel pensiero della poesia. Formalmente, essa è una preghiera alle Muse: il poeta chiede la prosperità (ὄλβον) e decorosa fama (δόξαν... ἀγαθήν) allo sguardo del mondo. Quest'ultima espressione pare chiarita dal distico seguente: «(fate che il mondo dica) che sono dolce a chi mi ama, amaro a chi mi odia: rispettato dagli uni, spettacolo di paura per gli altri»,

εἶναι δὲ γλυκὺν ὧδε φίλοις, ἐχθροῖσι δὲ πικρόν,
τοῖσι μὲν αἰδοῖον, τοῖσι δὲ δεινὸν ἰδεῖν.
(5-6)

E qui Solone riprende il suo tema d'avvio, la prosperità, poi sviluppato come il vero soggetto della poesia nel suo insieme. Il poeta desidera la prosperità: ma non vuole impadronirsene contro giustizia (ἀδίκως). Il benessere elargito all'uomo dagli dèi poggia su ferme radici, e durerà: il patrimonio costruito a furia di violenza e di perfidia sarà annientato da Zeus, la cui collera è dipinta con una possente similitudine modellata sulla tempesta dei venti (Zeus è signore dell'atmosfera). Inoltre la collera divina non è, come l'umana, fulminea:

il castigo può giungere lentamente, può abbattersi sulla generazione successiva, nella famiglia del peccatore, perfino sui figli dei figli. Ed ecco un ricco, ben definito registro dell'inconsistenza delle umane voglie, le speranze evanescenti dei mortali (κούφαις ἐλπίσι, 36); i loro diversi modi di dar la scalata al benessere – come navigante, agricoltore, artigiano, poeta, chiaroveggente, medico – strade tutte avvolte dall'incertezza: solo il chiaroveggente (se gli dèi sono dalla parte sua) decifra quale sia il carico del destino. È infatti il Destino (Μοῖρα, 63) apportatore di male o di bene all'uomo. I doni degli dèi perenni non si possono eludere. E la poesia si volge ancora al suo tema d'avvio, la prosperità, ed ora l'attenzione pare spostarsi dal piano dell'individuo a quello sociale: «Un termine fisso di ricchezza non appare chiaro all'uomo. Chi fra noi possiede oggi la maggior ricchezza, raddoppia la sua lena: e chi potrebbe saziarli tutti, costoro?».

La struttura di questo testo è sfilacciata, la cadenza dei pensieri non limpida. Anche lo stile non è accurato: la parola ἰδεῖν è usata tre volte come finale di verso (6, 22, 24); lo scolorito aggettivo ἀργαλέος tre volte (37, 45, 61). Però, a parte la lunga similitudine (18-25) e il catalogo delle professioni (43-62), il linguaggio di questa poesia si svincola da Omero con un grado di libertà ignoto al resto dell'elegia, mentre spiccano tratti di uno stile linguistico personale, come l'uso dell'avverbio πάντως nel verso 8 (uno dei vocaboli a più alta frequenza in Solone) e, qui usato per la prima volta, un aggettivo destinato a divenire comunissimo nell'attico posteriore, φλαῦρος (15).

Quanto all'impostazione etica, non vi è nulla di sorprendentemente originale. I versi 5-6 (citati sopra) ci ricordano imperiosamente che Solone (fra i suoi avi il mitico re Codro) era di ceppo aristocratico, perciò la sua condotta nei confronti di amici e di nemici s'ispira a regolare codice eroico. Ma Solone – in ciò staccandosi da

Teognide – aveva compreso che questo decalogo dell'onore marziale, sacro nella vita privata, trasferito al livello dei rapporti politici e ciecamente seguito negli urti fra le fazioni della comunità sociale, diveniva un'autentica ricetta di catastrofe. In un'elegia spezzata in frammenti (la cita Demostene in un'orazione del quarto secolo) Solone mette in guardia i propri concittadini contro la Δυσνομία, il malgoverno. «Il mio cuore ardente mi sprona a far da maestro agli Ateniesi» ci confessa (4.30).

ἡμετέρη δὲ πόλις κατὰ μὲν Διὸς οὔποτ᾽ ὀλεῖται
  αἶσαν καὶ μακάρων θεῶν φρένας ἀθανάτων·
τοίη γὰρ μεγάθυμος ἐπίσκοπος ὀβριμοπάτρη
  Παλλὰς Ἀθηναίη χεῖρας ὕπερθεν ἔχει·
αὐτοὶ δὲ φθείρειν μεγάλην πόλιν ἀφραδίῃσιν
  ἀστοὶ βούλονται χρήμασι πειθόμενοι...
(4.1-6)

La città nostra no, non perirà per un decreto di Zeus, o per impulso d'immortali dèi – troppo ardente, potente guardiana, Atena, figlia del Forte Padre, alza le mani a difesa –; gli abitanti, loro, vogliono la fine della grande Atene, loro, in nebbia della mente: li affascina il denaro...

La poesia è una stagliata descrizione delle brutture causate dall'inarrestabile frenesia di denaro, del saccheggio inferto alle risorse civiche dai capi, della giustizia calpestata, dei colpi bassi vibrati dalle fazioni in lotta, e della fine che tocca al povero – logico coronamento di questo cumulo di disgrazie –: il finire venduto sul mercato degli schiavi, lontano dalla terra natia. Tutto questo è *Dysnomia*, malgoverno: una gabbia di miseria senza spiragli per nessuno, facoltoso o bisognoso.

Pena comune che penetra, casa per casa, le porte di strada non fanno barriera, varca l'erta muraglia, scova comunque, anche se uno s'intana in fondo alle stanze. (4.26-9)

L'ingordigia dei potenti e gli abusi degli uomini di par-

te scatenano forze di devastazione che divengono incontrollabili: tutto questo era accaduto già a Megara e sarebbe accaduto di nuovo, più tardi, a Corcira.

Solone prega perché la realtà inverta il suo corso e tenda all'*Eunomia*, al buongoverno. Con abili volute retoriche, il voto soloniano si erge a vette di lirismo.

Εὐνομίη δ' εὔκοσμα καὶ ἄρτια πάντ' ἀποφαίνει,
  καὶ θαμὰ τοῖς ἀδίκοις ἀμφιτίθησι πέδας·
τραχέα λειαίνει, παύει κόρον, ὕβριν ἀμαυροῖ,
  αὑαίνει δ' ἄτης ἄνθεα φυόμενα,
εὐθύνει δὲ δίκας σκολιάς, ὑπερήφανά τ' ἔργα
  πραΰνει· παύει δ' ἔργα διχοστασίης,
παύει δ' ἀργαλέης ἔριδος χόλον, ἔστι δ' ὑπ' αὐτῆς
  πάντα κατ' ἀνθρώπους ἄρτια καὶ πινυτά.
(4.32-9)

Buon governo è un ordine chiaro, fra armoniche parti: fa pesare catene addosso a chi è senza la legge: liscia le asprezze, doma la fame, cancella arroganza, brucia i germogli fioriti di Perdizione, corregge gli storti giudizi, mitiga gesti superbi, raffrena gesti rissosi, raffrena l'amaro di lotta dolente. Alto regno, per tutti, dell'equilibrio, della prudenza.

Ma quella di Solone fu *vox clamans in deserto*: ad Atene gli eventi precipitarono fino all'orlo del burrone in fondo al quale c'erano guerra civile e tirannide. Dolorosa esperienza che toccò a più d'una città ellenica. Gli Ateniesi trovarono i modi di tamponare, per ora, lo scontro aperto fra le fazioni e l'insorgere della tirannide. Conferirono a Solone l'incarico di arconte con poteri pieni per un anno. Avrebbe dovuto imporsi come **διαλλακτής**, «conciliatore»: era una carica che sotto diverse denominazioni era già stata attivata in parecchie città greche dilaniate dalle parti (Mitilene era una di quelle, si veda a p. 372). Era un'ultima spiaggia politica. Assunti i poteri, Solone intimò ai contendenti di imbrigliare le proprie pretese e diede il via a una serie di riforme (nota come *seisachtheia*: «scuotimento dei pesi») che includeva condono dei debiti, divieto di far

schiavo il debitore insolvente, il rimpatrio ad Atene delle persone costrette ad emigrare per debiti, infine un corpo di leggi in sostituzione del durissimo codice dei castighi di Dracone. Non mancavano provvedimenti di contorno. Si trattò di un'azione mediatrice, di compromesso. Nessuna delle parti in causa poté cantar vittoria.

Al popolo ho assegnato la porzione equa, bastante: non ho sottratto, non ho aggiunto privilegio. Quanto a chi aveva mezzi, ed era in vista per il suo denaro, presi misure per proteggerlo dai brutti colpi ostili. Io presi posizione, col mio robusto scudo, fra una parte e l'altra: non permisi che una delle due prevalesse, nell'illegalità. (fr. 5)

Al ceto benestante – la sua classe d'appartenenza – Solone consigliava modestia: «Voi che siete approdati a sazietà di ricchi beni, placate in petto l'indurito cuore, arginate nei limiti la superba mente» (fr. 4c). Aristotele cita i versi e aggiunge che Solone imputava a colpa dei ricchi la discordia civile. Ma anche sul partito avverso non si faceva illusioni. Dopo il suo anno di potere, in un pezzo scritto per dar conto del suo operato, Solone mostra identica asprezza con i capi della fazione popolare che avevano lanciato il classico grido di guerra di quelle forze rivoluzionarie, la richiesta di ridistribuire le terre.

Vennero a rapinare, con altere illusioni di ricchezza, e ciascuno di loro credeva che avrebbe scoperto un mare di denaro e che per parte mia io, sotto il velame di parole accomodanti, avrei poi messo a nudo volontà rocciosa. Erano vuote fantasie, allora. Oggi son pieni di fiele, con me, mi squadrano in cagnesco tutti quanti, come se fossi nemico... (fr. 34)

Ha infranto illusioni a destra e a manca: ecco il suo principale vanto. Soprattutto ha saputo deludere le richieste incrociate provenienti da ciascun fronte per una dura punizione dell'avversario.

Un altro, avesse avuto in pugno, come me, la sferza, una persona di bassi intenti e con la passione del facile denaro, certo al popolo non avrebbe messo il freno: se fossi stato disposto alla politica che sorrideva agli uni, poi ai progetti cari alla contraria parte, di quante vite d'uomo già sarebbe stata vedova questa città nostra... (36.20-5)

Solone non era devoto a questo o quel fronte, ma ad Atene. Ancora secondo Aristotele, nostra fonte, la poesia che convinse i due partiti ad affidargli la suprema autorità arbitrale si apriva con i versi: «Sono cosciente, e nel mio profondo c'è una distesa di dolore vedendo sgretolarsi la città più antica d'Ionia...» (4a). Dunque il poeta scese in campo, continua Aristotele, «facendosi scudiero di ciascun partito contro l'opposto, patrono delle ragioni loro, finalmente autore di risolutive proposte per sanare la rissa interna».

L'amore di Solone per Atene non abbraccia solo la sua gente. Comprende la terra, e un'eco di filiale tenerezza vibra nel celebre vanto d'aver alleggerito la zolla attica dei suoi cippi di confine:

συμμαρτυροίη ταῦτ' ἂν ἐν δίκηι Χρόνου
μήτηρ μεγίστη δαιμόνων Ὀλυμπίων
ἄριστα, Γῆ μέλαινα, τῆς ἐγώ ποτε
ὅρους ἀνεῖλον πολλαχῆι πεπηγότας,
πρόσθεν δὲ δουλεύουσα, νῦν ἐλευθέρη.
(36.3-7)

Mi sia decisiva teste nel tribunale del Tempo l'augusta madre delle deità d'Olimpo, la Terra nera – io, io le ho cancellato i cippi di confine, in tanti punti inflitti – schiava, un tempo, ora indipendente!

Solone amava anche la propria lingua, quel dialetto che segnava un uomo con il marchio di Atene. Il suo provvedimento di cancellazione dei debiti ricondusse in patria persone finite schiave, lontano da Atene, o costrette all'esilio «per puro bisogno, sotto il carico dei debiti», e che ora «non sanno più proferire parole attiche, tanto hanno peregrinato in lungo e in largo»:

γλῶσσαν οὐκέτ' Ἀττικὴν
ἱέντας, ὡς δὴ πολλαχῆι πλανωμένους.
(36.10-2)

Ricorre qui per la prima volta quel dialetto attico che, grazie alla sovrana grandezza degli autori che l'avrebbero impiegato come strumento di comunicazione scritta, era destinato a farsi lingua per eccellenza letteraria di Grecia, comprimendo gli altri dialetti nell'ombra di una cultura di provincia ed esercitando il suo possente fascino su chi scrisse in lingua greca in tutto il corso dell'antichità, e oltre.

Il dialetto delle composizioni soloniane non è l'attico, ad ogni modo: la sua lingua è lo ionico artificioso della convenzione elegiaca ed epica, anche se Solone è meno vincolato dei predecessori all'eloquio omerico, e volle introdurre nel vocabolario elegiaco parole che sarebbero poi divenute correnti in attico (φλαύρη 13.15; λατρεύει 13.48). Ma la sua autentica originalità di poeta rifulge nelle composizioni giambiche, in trimetri e tetrametri. Il trimetro giambico aveva già ben servito da arma per i duri attacchi personali scagliati da Archiloco e Ipponatte, nonché per l'acre satira contro l'intero sesso femminile stilata da Semonide. In tutti questi casi l'identità della voce poetante non era necessariamente – e talvolta era impossibile che fosse – quella dell'autore. Solone invece predica a nome proprio, gli appartengono per diritto storico le azioni descritte. È la voce vera di uno statista che sta componendo l'apologia dei provvedimenti decretati nell'anno di potere in Atene. I versi citati precedentemente provengono da un ampio brano tramandato da Aristotele (fr. 36): il vanto soloniano di aver sradicato dalla terra i cippi di confine e quel cenno pieno d'amore al dialetto attico sono espressi nel metro che più tardi sarà impiegato dai personaggi dialoganti nella tragedia attica. Stile e movimento di questi versi fanno di essi un fenomeno totalmente ine-

dito nella letteratura arcaica. Ascoltiamo un critico moderno: «Il fluire di questi versi... si snoda come un solenne monologo della tragedia classica... Perfino l'architettura grammaticale è nuova: ampie volute di frasi che conducono a matura integrità un soggetto dopo l'altro... Consapevole e solido, il discorso avanza a grandi passi: non c'è frattura nei pensieri, tutto scorre con poderosa coerenza».[35] Un altro storico della letteratura ha voluto vedere in Solone colui che tramite le sue originali poesie giambiche modellò uno stile di linguaggio: uno strumento che fornì all'eroe *epico*, quando nel successivo secolo divenne l'eroe *tragico*, l'opportunità d'esprimersi «in una lingua alla quale le persone del sesto secolo potevano ribattere con parole in vivo uso».[36]

La poesia soloniana non fu certo monocorde. Ospita la dignità solenne dello statista: ma ecco anche, a sollievo, il lampo d'ironia, il sarcasmo, come in un brano in tetrametri, un discorso posto sulle labbra di un personaggio che lo critica in tono sprezzante perché Solone non ha voluto tenersi in pugno il potere alla fine del suo anno di mandato, stabilendo quella tirannide che era in Grecia la soluzione ordinaria della lotta politica:

Solone non fu profondo pensatore, per natura, non ebbe buon senso: benché dio gli donasse una fortuna, lui non accettò. La preda, l'aveva intrappolata, ormai: ma s'incantò, non trasse a bordo la sua grande rete, per uno smarrimento del coraggio, un cedimento del cervello. Io per il potere, per il denaro a fiumi, per trono di tiranno – anche di un sol giorno – sopra Atene, mi farei scuoiare vivo, io, e manderei alla malora i miei. (fr. 33)

La tentazione d'aggrapparsi al potere era certamente forte. Difficile dire di no al gruppo di amici che insistevano perché Solone facesse quella scelta. Ma il rifiuto dello statista fu irremovibile: «Mi sono astenuto, io, dalla terra dei padri, non ho allungato le mani sulla tirannide, sulla violenza amara...» (fr. 32). Solone era troppo acuto per ignorare che altri, più ambiziosi di lui,

erano pronti a farsi avanti: le lacerazioni nella comunità politica erano medicate, non sanate, e il poeta esortava i concittadini alla vigilanza.

Dal nembo scocca rabbia di neve e d'uragano,
da fulmine di luce sgorga tuono,
e per l'altera gente la città decade,
la massa s'inginocchia schiava
– per cecità – di solitario despota.
(fr. 9)

Moniti, questi, dileggiati dalla fazione dei Pisistratidi come pura follia. La replica di Solone: «Sarà giudice il tempo, di questa mia follia, dinnanzi agli Ateniesi: breve tempo, all'apparire della verità» (fr. 10). Più tardi – Pisistrato già istallato sul trono – Solone rinfaccia ai concittadini la cecità, l'incapacità di decifrare la tipica manovra di un potenziale tiranno, cioè la richiesta ufficiale di una guardia del corpo: «Non addossate agli dèi la vergogna del disastro: voi avete spinto in alto questa gente, regalando scorta armata...» (fr. 11).

Sono critiche acide. Altre, anche più aspre, furono forse rivolte ai concittadini dall'estero. Si narra infatti che dopo l'anno d'arcontato Solone uscì da Atene, allo scopo di non subire pressioni volte ad ottenere un suo ripensamento e l'abrogazione dei provvedimenti. Pare che abbia compiuto viaggi in Egitto: un suo verso (fr. 28) rammenta la foce canopica del Nilo, mentre Platone, molto tempo dopo, metterà sulle labbra di Crizia la storia che Solone avrebbe riportato, dalle sue escursioni in terra d'Egitto, il mito di Atlantide (*Timeo* 21c). Sei versi elegiaci indirizzati a un re di Cipro testimoniano un suo soggiorno nell'isola (fr. 19): nelle reliquie della sua poesia nulla conferma il famoso racconto erodoteo della visita di Solone al re di Lidia Creso.

Alcuni frammenti più minuti ci illustrano un Solone talvolta sciolto dagli impegni pressanti di Stato. Da Platone ci viene trasmesso un distico che suona come un

conciso credo aristocratico: «Felice l'uomo che ha figli affezionati, puledri solidunghi, veltri cacciatori e chi l'ospita in terra forestiera» (23). Un altro frammento (25) celebra le dolcezze dell'eros pederastico. Un curioso gruppo di frammenti giambici ha per tema cibi vari e portate, con minuzia di particolari. Ecco poi una composizione elegiaca, piuttosto sfuocata (27), che suddivide l'esistenza umana in periodi di sette anni ciascuno, soffermandosi sui pregi delle varie fasi: la quarta (l'età fra i 22 e i 28 anni) è l'apice della prestanza fisica, mentre settima e ottava (fra i 43 e i 56 anni) sono l'età aurea per «mente e lingua». «Se poi uno approda alla misura del decimo settennio, non è immaturo per avere la sua ora fatale di morte.» Dobbiamo però pensare che più tardi Solone rettificò la sua valutazione. In una poesia si rivolge a Mimnermo di Colofone (si veda a p. 241) e prende spunto dalla volontà espressa da quel poeta di morire a sessant'anni. «Se ora vuoi starmi a sentire, cancella quel tuo verso. Non inalberarti, se io ho avuto un'intuizione più brillante della tua. Cambialo quel verso, Mimnermo, e canta così: ottantenne mi prenda l'ora di morte» (fr. 20). Ignoriamo se Solone toccò quel limite. Ma le datazioni, pur incerte, a noi pervenute sulla sua esistenza ci assicurano che era sulla buona strada. Sui giorni della sua vecchiaia, in un verso che da allora non ha mai più deposto l'aureola della citazione illustre, Solone lasciò detto: «Io invecchio, sempre imparando un mondo di cose»:

γηράσκω δ'αἰεὶ πολλὰ διδασκόμενος.
(fr. 18)

5. SEMONIDE

Semonide di Amorgo è per noi uno dei più antichi autori di una moda letteraria intramontabile – stile dimes-

so, ricchezza d'umori, senza voli pindarici – che assume le forme ora della pasquinata o caricatura, ora della commedia, ora della satira. Come compositore di versi giambici, Semonide è nel medesimo solco di Archiloco e Ipponatte, ma nell'antichità tarda fu spesso confuso con il suo insigne quasi omonimo, il poeta lirico Simonide di Ceo (si veda a p. 397 sgg.).[37] Gli studiosi moderni hanno saputo sceverare, con approssimazione plausibile, le reliquie di quei due mondi poetici: fatalmente, un limitato numero di pezzi resta sospeso nella terra di nessuno fra i due, e la ragione fondamentale è che S*e*monide e S*i*monide impiegarono identiche varietà metriche (di una, almeno, siamo certi: il distico elegiaco). Inoltre i frammenti, per lo più, sono troppo brevi per farsi latori di sicurezze d'attribuzione assolute.

È probabile che Semonide fosse di Samo: emigrato ad Amorgo, poté verosimilmente vestire i panni del capocolonia in un insediamento samio sull'isola: così almeno dichiara una delle fonti biografiche.[38] Del resto, tutto della sua famiglia o della sua stessa esistenza ci è ignoto. Anche la sua posizione nel tempo è fuori fuoco: un'epoca proponibile pare la seconda metà del settimo secolo. Nelle composizioni Semonide assume la posa dell'uomo «della strada» (nel fr. 7, ad esempio, nei versi sulla donna-cavalla, più sotto citati): ma non c'è dubbio, si tratta di un tono di voce obbligato dalla scelta del genere poetico. Correva voce che avesse scritto versi d'invettiva. Luciano di Samosata (*Pseudologista* 2) cita perfino il nome della persona accreditata come sua *bête noire*, un tale Orodoecidas:[39] i frammenti superstiti sono però avari d'indizi (anche se questa è una base friabilissima d'argomento). La maggior parte dei frammenti approdati a noi sono trasmessi da grammatici interessati a questa o quella peculiarità dell'uso linguistico, non a un disegno psicologico di Semonide. Può darsi che alcuni di questi brandelli provengano da libelli mordaci su bersagli personali, come il fr. 13 sullo scara-

beo stercorario («guarda, c'è svolazzata accanto la più disgustosa creatura, bestia immonda»), che non sfigurerebbe affatto come scheggia di un attacco contro un avversario che dava il voltastomaco: ma chi può dire che lo fosse davvero? Possiamo spingerci ad affermare che scrisse giambi, questo sì: e lo fece spesso, perché quello era il ritmo appropriato per una poesia scanzonata, senza troppe pretese di stile, e punzecchiante. Stessa lunghezza d'onda per le sue movenze stilistiche, e le scelte tematiche: accordate al livello «basso», benché, nel poco sopravvissuto, il materiale scopertamente osceno sia esiguo. In più, un frammento almeno (1) è profondamente serio e decoroso. Cibo e piatti sembrano soggetti graditi al poeta (nel fr. 15 leggiamo di un tonno, gamberi e ghiozzi; il fr. 23 ci parla di un «formaggio strepitoso»); così si può dire degli animali (falco, anguilla e airone, nel fr. 9; nibbio, fr. 12; maiale, fr. 28). Nel fr. 24 un gallo parla: un'altra sicura traccia d'intenzione comica in un poeta antico.

Il fr. 7 è il suo più ampio e celebrato: l'indirizzo letterario d'appartenenza è ancora lo stesso. È un brano di 118 versi sulle donne, conservatoci in un'antologia, quella di Stobeo (quinto secolo d.C.). Nessun dubbio sullo spirito, sull'intento della poesia: divertire scherzando (anche se Stobeo può non esser stato di quest'opinione). È un testo che si può vedere come antico esemplare di un tema che nella letteratura dell'Occidente sarà sempre sulla cresta dell'onda: i colpi di fioretto sulle donne in opere scritte da uomini per platee maschili, in società dominate dall'elemento virile.[40] Nel suo atteggiamento verso l'universo femminile questa poesia s'accosta a Esiodo (il punto di contatto è il mito di Pandora, *Teogonia* 570 sgg., dove sulle donne pesa il verdetto d'essere «greve danno per l'uomo mortale, ne condividono non la povertà, ma il lusso»; ed anche *Opere e giorni* 54 sgg., 702 sgg.): meno drammaticamente, il puro proposito di Semonide è di svagare chi ascolta. Così si prefigge di interpretare le nature femminili ricollegando le loro radici a dieci diverse fonti di creazione, sette animali, due elementi della natura e un insetto, nell'ordine: scrofa, volpe, cagna, terra, mare, asina, gatta, cavalla, scimmia, ape. Immagini ben poco lusinghiere tutte, salvo l'ape. L'associazione col bestiario lascia trasparire donne che sono indolenti, sudicie, avide (scrofa); matricolate e furbe all'eccesso (volpe); curiose e bisbetiche (cagna); passive e ottuse (terra); volubili (mare); testarde e pronte all'amore con chiunque (asina); lascive e ladre (gatta); eccentriche e innamorate del lusso (cavalla); sgradevoli e maligne (scimmia). Ma c'è una buona dose di sovrapposizione nei particolari attribuiti ai diversi tipi, e più d'uno degli effetti sarcastici sgorga proprio dall'accumulo energico dei difetti, dal «barare» con l'esagerazione. Alla fine, il risultato è un'impressione complessiva, a cui cospira quell'insistito assommarsi di pecche (tecnica invariata in Giovenale, nella sua sesta misogina satira), cioè che *pressoché tutti* i caratteri femminili siano viziati da congenite tare. Alla somara dimessa s'oppone la cavalla altera ed elegante; alla donna-terra, inerte come un sasso, la donna-mare ondeggiante, labile; ma i poli delle coppie sono accomunati dal fatto d'essere invariabilmente deplorevoli.

Ecco come Semonide fa il ritratto alla donna-cavalla, ottimo esempio del suo frizzante uso del dettaglio quotidiano, della sua franca lingua e dell'acume (e come viene in luce la dote d'andare dritto al bersaglio, specialmente al confronto con testi analoghi di scrittori d'epoche meno schiette!):

τὴν δ᾽ ἵππος ἁβρὴ χαιτέεσσ᾽ ἐγείνατο,
ἣ δούλι᾽ ἔργα καὶ δύην περιτρέπει,
κοὔτ᾽ ἂν μύλης ψαύσειεν, οὔτε κόσκινον
ἄρειεν, οὔτε κόπρον ἐξ οἴκου βάλοι,
οὔτε πρὸς ἰπνὸν ἀσβόλην ἀλεομένη
ἵζοιτ᾽. ἀνάγκηι δ᾽ ἄνδρα ποιεῖται φίλον·

λοῦται δὲ πάσης ἡμέρης ἄπο ῥύπον
δίς, ἄλλοτε τρίς, καὶ μύροις ἀλείφεται,
αἰεὶ δὲ χαίτην ἐκτενισμένην φορεῖ
βαθεῖαν, ἀνθέμοισιν ἐσκιασμένην.
καλὸν μὲν ὦν θέημα τοιαύτη γυνὴ
ἄλλοισι, τῶι δ᾽ ἔχοντι γίνεται κακόν,
ἢν μή τις ἢ τύραννος ἢ σκηπτοῦχος ἦι.
(57-69)

D'un'altra è madre la cavalla raffinata, gran criniera. Lei scansa le fatiche da serva, il peso dei lavori: la macina no, guai, non la tocca; non alza lo staccio; quanto al pattume, lei non lo getta dalla porta; in cucina non ci sta, perché teme la fuliggine. Fa l'amore con l'uomo, ma costretta. Tutto il giorno non fa che togliersi di dosso la sporcizia, due, tre volte, si sparge di profumi. Porta la chioma sempre pettinata, folta, velata da coroncine floreali. Una donna del genere è una festa degli occhi per gli altri, ma per chi ce l'ha diventa un guaio: salvo il caso che sia un imperatore, o scettrato re.

Se la donna-cavalla possiede un certo fascino, la volpe e la scimmia richiamano alla mente immagini più rivoltanti, quella di una donna «che va pazza per il sesso, ma poi fa nausea all'uomo» (53-4); o di quell'altra «senza collo, si muove con impaccio, natiche da niente, tutta gambe secche», e per colmare la misura è, nell'insieme, una persona sgradevolissima (75-9). In un punto però Semonide si stacca da chi poi avrebbe coltivato il genere, e concede la possibilità che un lato positivo nella generazione femminile esista: chiude infatti il suo elenco con un quadro della virtuosa donna-ape, moglie e madre devota, leggiadra, casta e sensibile. Un ritratto di donna che attrae, anche se non sfoggia i colori dell'avventura, del sentimento. C'è il parallelo con Esiodo, che ammise l'esistenza di un tipo positivo femminile e vide bene i vantaggi pratici del matrimonio, controbilanciati dai relativi rovesci della medaglia (*Teogonia* 603 sgg.; *Opere e giorni* 695 sgg.). Certo, Esiodo dà risalto ai lati spinosi, e sfrutta l'immagine dell'ape per illustrare l'indolenza delle donne, inerti fuchi per il cui mantenimento gli uomini faticano dall'alba a sera (*Teo-*

gonia 596 sgg.). A Semonide il quadro metaforico della donna-ape fa da ponte per un gruppo di considerazioni di biasimo generico per il sesso femminile, visto come il peggiore danno inferto da Zeus all'uomo (il verso 96 ha un'eco fedele nel 115: è il comune congegno della composizione ad anello impiegato per dare isolato stacco a una sezione di testo). Questo brano ha l'aria d'essere stato concepito come passaggio a un nuovo capitolo poetico, per noi perduto, sulle donne causa di mitiche catastrofi. I due versi conclusivi della parte superstite di poesie così recitano: «alcuni calarono nell'Ade, guerreggiando per una donna» (117-8), e l'ipotesi più attraente è che seguisse una catena di *exempla*. Elena è la figura più illustre, ma le saghe erano ricchi forzieri di eroine con i tratti di *femmes fatales*.

Benché mutila, questa poesia ha una sua vivezza, un suo fascino. Semonide ha uno sguardo penetrante, che coglie le sfumature: il suo tono è quindi di persona saputa, disincantata. La sua penna, però, difetta di densa coerenza, e ciò produce un effetto di scarso rigore intellettuale. Archiloco usava strumenti espressivi analoghi, ma sapeva conquistare mete poetiche molto più scintillanti.

La poesia di Semonide mostra una sensibilità affine a quella popolare, sebbene naturalmente le nostre informazioni sull'esistenza quotidiana di allora siano esili. Particolari di vita domestica, nei versi semonidei: ma probabilmente vi sono incorporati anche spezzoni di favole animalesche (s'intravede un esempio forse nei frammenti 9 e 12). Non è da escludere un legame fra il suo concetto di donne evolutesi da radici zoologiche e la favola esopica sugli uomini con anime di bestie. È anche probabile che Semonide conoscesse i racconti popolari, e ne facesse propria fonte:[41] sarebbe però errore grave considerarlo separato dalla gran corrente della letteratura arcaica, con i suoi diffusi valori e l'influenza onnipresente del linguaggio epico. I critici hanno nota-

to che i quadri semonidei della donna asina e della cavalla – per far qualche esempio – hanno agganci con celebri similitudini omeriche (*Iliade* 11.557 sgg.; 6.506 sgg.), nonché con la vita «reale». Tutto il linguaggio del poeta, nell'insieme, svela il tributo di dipendenza da Omero e da Esiodo. Il suo tono piccante, basso rispetto all'eroico, reca reminiscenze precise di Esiodo. Come Alceo (fr. 347) sembra essersi messo d'impegno per rielaborare un punto esiodeo nel metro che più gli è congeniale:

γυναικὸς οὐδὲν χρῆμ' ἀνὴρ ληΐζεται
ἐσθλῆς ἄμεινον οὐδὲ ῥίγιον κακῆς.
(fr. 6)

per l'uomo non c'è guadagno migliore d'una donna valente, peggiore d'una negativa.

(Esiodo, *Opere e giorni* 702 sg. οὐ μὲν γάρ τι γυναικὸς ἀνὴρ ληΐζετ' ἄμεινον / τῆς ἀγαθῆς, τῆς δ' αὖτε κακῆς οὐ ῥίγιον ἄλλο, «è vero, l'uomo non riporta guadagno migliore d'una donna positiva, né più raggelante d'una cattiva donna».)

Quando fa questa scelta, Semonide sa scrivere con serietà perfetta, come nel fr. 1, sull'uomo che si trova disperato e inerme di fronte alla vita. Qui Semonide introduce temi cari a Mimnermo, a Solone, ai poeti lirici: come l'uomo s'avvinghi alla speranza, ricavandone un'eredità di dolore; ma non manca nei suoi versi un'inconfondibile spruzzata d'arguzia, nell'espressione di queste fondamentali «verità»:

C'è chi aspetta sempre quel famoso giorno; chi fa passare un anno dopo l'altro, ma non c'è un uomo, un uomo solo, che non pensi che l'anno che verrà sarà quello buono, soldi e prosperità.
(7-10)

La poesia sembra quasi tracciare la strada per un caldo consiglio a godere dell'attimo fuggente, ma chi l'ha inserito nell'antologia, tramandandolo, ha tagliato il testo, che quindi s'interrompe prima del culmine.

Che siano superstiti opere elegiache di Semonide non è accertato, anche se era diffusa la convinzione che avesse composto «due libri di elegie». Gli si accreditava una storia di Samo (ἀρχαιολογία τῶν Σαμίων), che presumibilmente era in distici elegiaci: ma ci è ignota. Esiste una toccante poesia in questo metro, spesso attribuita a Semonide per la stretta parentela d'ispirazione con il fr. 1. Altri critici, fondandosi su tratti dello stile, hanno però preferito ascriverla a Simonide. L'editore più recente, M.L. West, è prudente e lo designa come frammento «di incerta attribuzione» (= Simonide fr. 8), tipico della fase giovanile del poeta, ma non riconoscibile come suo con assoluta certezza. Chiunque ne sia autore, il pezzo merita la citazione, come ben riuscito manifesto dell'antico sentire greco. L'eleganza poetica è forse prova a sfavore dell'attribuzione semonidea, anche se certamente l'antico Amorgino avrebbe sottoscritto lo stile morale e il tema dei versi:

ἓν δὲ τὸ κάλλιστον Χῖος ἔειπεν ἀνήρ·
«οἵη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν».
  παῦροί μιν θνητῶν οὔασι δεξάμενοι
στέρνοις ἐγκατέθεντο· πάρεστι γὰρ ἐλπὶς ἑκάστωι
  ἀνδρῶν, ἥ τε νέων στήθεσιν ἐμφύεται.
θνητῶν δ' ὄφρά τις ἄνθος ἔχηι πολυήρατον ἥβης,
  κοῦφον ἔχων θυμὸν πόλλ' ἀτέλεστα νοεῖ·
οὔτε γὰρ ἐλπίδ' ἔχει γηρασέμεν οὔτε θανεῖσθαι,
  οὐδ', ὑγιὴς ὅταν ἦι, φροντίδ' ἔχει καμάτου.
νήπιοι, οἷς ταύτηι κεῖται νόος, οὐδὲ ἴσασιν
  ὡς χρόνος ἔσθ' ἥβης καὶ βιότου ὀλίγος
θνητοῖς. ἀλλὰ σὺ ταῦτα μαθὼν βιότου ποτὶ τέρμα
  ψυχῆι τῶν ἀγαθῶν τλῆθι χαριζόμενος.

Ecco il più prezioso verso dell'uomo di Chio: «Quale la tempra delle foglie, tale d'uomo». Molte orecchie l'hanno accolto, il verso, ma pochi cuori in petto umano. Scudiera ad ogni uomo è la speranza, si radica nei petti giovanili. Finché un uomo ha l'incantato fiore della fresca età, ha sangue caldo e lieve e, in mente, mondo d'irreali cose: non ha pensiero d'invecchiare, d'arrivare a

morte. Finché c'è salute, il male non s'affaccia nei pensieri. Stupidi, con la mente inerte: non sanno che breve è il tempo in fiore della vita, per chi ha morte in sé. Tu no, tu l'hai capito: al limitare della vita tu sta' saldo, sappi assaporare, nel profondo, i beni.

6. IPPONATTE

La raccolta poetica di Teognide ha varcato i secoli bizantini fino a noi. A che si deve la sopravvivenza? In buona parte alle note d'elogio che Platone e Aristotele dedicarono al Megarese, nel suo ruolo di moralista. Nessun marchio di garanzia di tal genere tutelò l'opera di Ipponatte, poeta di Efeso: né avrebbe potuto farlo. Così, poté ben rientrare nelle letture preferite dei letterati e dei maestri alessandrini (che a quanto pare accantonarono del tutto Teognide), ma la creazione ipponattea è superstite in scarse schegge. La voce di Ipponatte è sguaiata. Scabrosi i temi e le ispirazioni. Assurdo pensare che il tutto avrebbe potuto accattivarsi l'*imprimatur* dei Padri della Chiesa: ma non doveva neppure assicurarsi il *placet* dell'ultimo aggressivo paladino del paganesimo, l'imperatore Giuliano. I suoi ministri di culto avevano l'obbligo «di astenersi da atti impuri e di lussuria, ma anche da ogni discorso o lettura di tal risma... I futuri sacerdoti non potranno accostarsi ad Archiloco, né a Ipponatte, né ad altri autori che frequentarono quei campi...» (*Epistola* 48). E c'è un'altra ragione ancora per cui il testo d'Ipponatte ora leggibile è una martoriata silloge di brandelli poetici: il dialetto ionico e il lessico poliglotta dell'Efesino non potevano proporsi come modelli in un sistema scolastico e letterario che innalzava sul piedistallo il purismo atticista. Se non consideriamo le scoperte papiracee recenti, nessun frammento ipponatteo è composto da più di sei versi integri consecutivi. Molti sono frasi mutile, o parole isolate.

Le nostre fonti rammentano due «libri»: con ogni

probabilità, i volumi dell'edizione alessandrina. Supponiamo che l'opera fosse di struttura affine ai *Giambi* di Callimaco (che nella poesia proemiale immagina di riportare Ipponatte dall'oltremondo sulla terra, perché elargisca un po' della sua mente ai letterati di Alessandria): in tal caso, i libri ipponattei contenevano poesie distinte, su un gran ventaglio di temi e in un'accentuata polimetria. I frammenti esistenti contengono trimetri giambici, tetrametri trocaici, esametri e un tipo di distico composto da un trimetro giambico più un verso dattilico di minor misura.

Molti poeti della fase arcaica – qualunque fosse la terra di nascita, o il genere compositivo prescelto – subirono fortemente l'influsso della tradizione epica di Ionia, soprattutto del suo cantore principe, Omero. Quest'ossequio al solco eroico è più limpido nei versi di Esiodo di Ascra, che poetò nell'identica misura ritmica di Omero, l'esametro dattilico; ma brilla anche nei distici elegiaci, parenti stretti di quel metro omerico, composti dai poeti le cui radici si diramano variamente dalla Ionia (Mimnermo e Callino) all'arcipelago egeo (Semonide di Amorgo e Archiloco di Paro), alla madrepatria ellenica (Tirteo di Sparta, Teognide di Megara e Solone l'ateniese). I poeti di Lesbo, dal canto loro, componevano in metro e dialetto non omerici, ma su Omero modellarono soggetti e tecniche. Lo stesso Archiloco, sia nelle composizioni giambiche, sia in quelle elegiache, «raramente» (ed è notazione critica di Denys Page) «s'affranca a lungo dal vincolo del tradizionale linguaggio eroico».[42] Ipponatte, che pure era originario di una città ionica e in altro centro della Ionia, Clazomene, si trasferì, elabora un suo genere di poesia come se Omero non fosse mai apparso sulla faccia della terra: almeno a valutare dal grappolo di frammenti, disperatamente esiguo, in nostro possesso. C'è un'eccezione vistosa: quattro esametri sarcastici all'indirizzo di un ghiottone, eloquente caricatura ridanciana dello stile epico:

Μοῦσά μοι Εὐρυμεδοντιάδεα τὴν ποντοχάρυβδιν,
τὴν ἐν γαστρὶ μάχαιραν, ὃς ἐσθίει οὐ κατὰ κόσμον,
ἔννεφ', ὅπως ψηφῖδι ‹ › κακὸν οἶτον ὀλεῖται
βουλῆι δημοσίηι παρὰ θῖν' ἁλὸς ἀτρυγέτοιο.
(fr. 128)

Cantami, o diva, l'Euromedontiade, Cariddi inghiottimare,
nelle viscere ha un trinciante, mangia ch'è uno schifo:
cantalo, e vada in mala sorte per voto d'assemblea,
legale sassaiola, sulle sponde d'infecondo mare.

È l'unico frammento esametrico comprensibile in nostro possesso: sussistono anche esametri trocaici, in piccolo numero, ma il tronco dell'opera sopravvissuta d'Ipponatte s'avvale del metro che potrebbe essere sua creazione personale, e che il poeta ha ad ogni modo trasformato in propria cifra ritmica: il trimetro giambico «zoppicante» (*skazon*) ovvero «storpio» (*choliambos*). Si tratta del trimetro giambico che già usò Archiloco, modificato però nella misura finale, che è uno spondeo: le tre sillabe conclusive, tutte di quantità lunga, producono effetto di strascicata dissonanza.

ἐμοὶ δὲ Πλοῦτος – ἔστι γὰρ λίην τυφλός –
ἐς τὠικί' ἐλθὼν οὐδάμ' εἶπεν «Ἱππῶναξ,
δίδωμί τοι μνέας ἀργύρου τριήκοντα
καὶ πόλλ' ἔτ' ἄλλα»· δείλαιος γὰρ τὰς φρένας.
(fr. 36)

a me Pluto, il Diosoldo – e già, è cieco tutto –
mai m'è venuto in casa a dirmi «Beh, Ipponatte,
ti regalo trenta bei soldini d'argento
e un mucchio d'altra roba!». Bastardo d'un Diosoldo!

L'accento dei versi ha il marchio d'Ipponatte: con questo poeta entriamo in un mondo che è il rovescio dell'eroico, un bassofondo di squallori.

Archiloco e Ipponatte: i due prìncipi del giambo, i maestri del genere, ed ecco fra le loro biografie e le vicende della poesia notevoli (e quindi sospetti) parallelismi. Archiloco, il reietto, il pretendente scartato dal

mancato suocero Licambe, bersagliò padre e figlie con gli strali della satira e per la vergogna le vittime s'appesero ai cappi. Questa almeno è la storia. Ipponatte ricevette l'onta da due scultori, Bupalo e Atenide di Chio, che avevano messo alla berlina, in pietra, le sue fattezze non proprio apollinee. Ebbene, il poeta li spinse al suicidio con il suo martellamento in giambi. Licambe e le sue figliole sono figure ignote, al di fuori di quanto ci racconta Archiloco. Di Bupalo e Atenide, invece, ci parlano anche fonti diverse: esercitarono l'arte loro nell'arcipelago egeo alla metà e nei decenni finali del sesto secolo a.C. Plinio smentisce l'episodio del suicidio per impiccagione – *quod falsum est* – e ricorda una statua con la firma dei due eretta a Delo (*Naturalis historia* 36.5.11-3). Pausania ci informa che una statua firmata da Bupalo faceva parte della collezione d'arte dei sovrani ellenistici di Pergamo (9.35.6). La menzione di Atenide è più rara nei frammenti disponibili (fr. 70.11; forse fr. 1), mentre il nome di Bupalo riaffiora di continuo (tre volte nel solo fr. 95, ad esempio). Fa la sua comparsa in quello che era probabilmente il verso d'apertura del libro ipponatteo (fr. 1); altrove s'insinua che Bupalo s'infili sotto le lenzuola con sua madre (ὁ μητροκοίτης, fr. 12); in un altro frammento Ipponatte fantastica d'avere uno scambio di colpi con lui: «Tenetemi il soprabito, voglio pestargli un occhio, a Bupalo», λάβετέ μεο ταἰμάτια, κόψω Βουπάλωι τὸν ὀφθαλμόν (fr. 120). Si può ricucire questo verso con l'altro: «Sì, tiro di destro e di sinistro: pugno che non sbaglia», ἀμφιδέξιος γάρ εἰμι κοὐκ ἁμαρτάνω κόπτων (fr. 121).

Ma i due scultori non erano i soli bersagli dell'assalto d'Ipponatte. Fra le sue vittime ecco anche un pittore, Minné. Che ha fatto di male? Ha raffigurato un serpente sulla murata d'una nave da battaglia, ma rivolto nella direzione sbagliata, con lo sguardo che minaccia all'indietro, verso il pilota a poppa, invece che dritto in avanti, contro il nemico:

Minné, sudicio pervertito, non pitturarlo più, sulla fiancata – fitti remi – della nave quel serpente, che dallo sperone a prua scappa verso il pilota. Che bel disastro, che bell'augurio, canaglia, sporcaccione che non sei altro, per il pilota, se il rettile gli morsica la gamba! (fr. 28)

Una saga dei bassifondi: e qui incontriamo un'altra figura (sempre supposto che abbia qualche suo spessore di realtà), una donna il cui nome d'ascendenza omerica è tutto un programma, per l'urto stridente con le azioni che le sono attribuite, e per il suo ambiente di vita. Nel fr. 12 quel nome si lega a Bupalo con una specie di stonato gioco di parole: altrove compare in aura di rapporti intimi con Ipponatte. «Curvandosi su me presso il lume, Arete...», κύψασα γάρ μοι πρὸς τὸ λύχνον 'Αρήτη (fr. 17): non si può equivocare, il quadro del frammento è erotico, e forse la poesia è la stessa in cui Ipponatte svela:

ἐγὼ δὲ δεξιῶι παρ' 'Αρήτην
κνεφαῖος ἐλθὼν ῥωδιῶι κατηυλίσθην.
(fr. 16)

io, con il buio, venni accanto ad Arete con un airone sulla destra – segno d'augurio – e lì piantai le tende.

Il seguito dovrebbe essere stato, a quanto si comprende, una bevuta generale, un'orgia di volgarità che richiama alla memoria, irresistibilmente, François Villon e il suo *grosse Margot – en ce bordeau ou tenons nostre estat.*

ἐκ πελλίδος πίνοντες· οὐ γὰρ ἦν αὐτῆι
κύλιξ, ὁ παῖς γὰρ ἐμπεσὼν κατήραξε,

ἐκ δὲ τῆς πέλλης
ἔπινον· ἄλλοτ' αὐτός, ἄλλοτ' 'Αρήτη
προύπινεν.
(fr. 13, 14)

...bevendo da una secchia: un bicchiere, lei, non l'aveva, c'era caduto sopra il servo, e l'aveva rotto... così si beveva dalla secchia, una volta io, poi era Arete che la prosciugava.

Una scheggia di dialogo in un verso che potrebbe appartenere a questa stessa scena: «Ma perché sei andata con quella feccia di Bupalo?», τί τῶι τάλαντι Βουπάλωι συνοίκησας; (fr. 15).

Altri frammenti sono come spiragli sulla vita comune nei quartieri bassi di Clazomene. Un papiro integra due frammenti già conosciuti: il risultato è un'enigmatica ma coinvolgente descrizione d'una rissa, interrotta da un'apparizione del dio Ermes, coronata da qualcosa che ha l'aria d'una manovra legale di genere imprecisato.

...sbattuto... questa sua follia... la mascella... defecò sopra... con verga dal barbaglio d'oro... presso i piedi del letto... Ermes che l'ha seguito fino a casa d'Ipponatte... del cane l'amante... sibila come una vipera... e quello arriva con tre testimoni dove quell'oste d'inferno spaccia il suo *champagne*, hanno trovato l'uomo che scopava l'osteria, niente ramazza, però, usava una frasca di cespuglio. (fr. 79)

Non è un mondo di bambagia, questo: qui qualcuno «non si stanca mai di scaldarsi i geloni sulla carbonella» (fr. 59), e Ipponatte chiede al dio Ermes qualche capo di vestiario confortevole:

'Ερμῆ, φίλ' 'Ερμῆ, Μαιαδεῦ, Κυλλήνιε,
ἐπεύχομαί τοι, κάρτα γὰρ κακῶς ῥιγῶ
καὶ βαμβαλύζω...
δὸς χλαῖναν 'Ιππώνακτι καὶ κυπασσίσκον
καὶ σαμβαλίσκα κἀσκερίσκα καὶ χρυσοῦ...
(fr. 32)

Ermes, Ermes mio, figliolo di Maia che vieni dal Cillene, ti supplico, vedi, ho un freddo maledetto, e batto i denti... regala un soprabito a Ipponatte, un *pullover*, dei *sabots*, babbucce calde e d'oro...

Il lettore avrà notato nella traduzione parole straniere: è un tentativo di far risentire il gusto di un aspetto che

caratterizza lo stile ipponatteo, il suo uso di parole attinte a dialetti non greci dell'entroterra ionico e, più vastamente, orientale. Lo *champagne* (in senso ironico, ovviamente) che l'oste del primo frammento ammannisce nella sua bettola è nel testo ipponatteo adombrato in un vocabolo egiziano, ἕρπιν, e nella preghiera a Ermes i nomi degli indumenti e delle calzature derivano da lingue dell'Anatolia. Un frammento (125) inserisce un termine per «pane» – *bekos* – che, come apprendiamo da un celebre aneddoto in Erodoto (2.2), era frigio.

Ipponatte perfino a Zeus si rivolge con un titolo forestiero, *palmys*: «Oh Zeus, padre Zeus, rajah degli olimpi dèi, perché non m'hai regalato un po' di soldi...?» (fr. 38). Così Ermes è fatto oggetto d'un titolo – Kandaules – che Ipponatte stesso qualifica come «Meonio» (fr. 3a). Sentiamo risuonare nel fr. 127 il nome della figlia di Zeus: Cibebe. Questi esotismi linguistici erano certo più frequenti nel greco parlato nelle città della Ionia. La loro presenza nelle poesie ravviva il già acceso colorito locale che è uno degli aspetti attraenti di queste reliquie canore, talvolta francamente indecenti: grazie a loro, lo sguardo del lettore affonda (e sono le occasioni uniche per farlo) nell'esistenza quotidiana delle città elleniche dell'est. Un frammento gravemente devastato (42) sembra offrire indicazioni a un viaggiatore diretto a occidente, alla volta di Smirne, attraverso la Lidia: dovrà lasciarsi alle spalle i sepolcreti, i monumenti e i colonnati dei re della Lidia (Gige è il solo personaggio identificabile come tale con certezza). Un altro frammento (50) parla di qualcuno che abita «dietro la città, alla Smirna, fra Via Rotta e l'Acqua Marcia», μεταξὺ Τρηχέης τε καὶ Λεπρῆς ἀκτῆς. (È Strabone che cita i versi, e ci informa che Smirna non è la metropoli omonima, ma un quartiere di Efeso.) Un verso sta a ricordarci che il benessere di questi centri costieri si fondava sui traffici marittimi: «poi impeciando lo scafo di cera», ἔπειτα μάλθηι τὴν τρόπιν παραχρίσας (51). Ancora, un breve riferimento ai paesi rivieraschi dell'Asia Minore come serbatoi pronti a rifornire i mercati di schiavi:

καὶ τοὺς σολοίκους ἢν λάβωσι περνᾶσι,
Φρύγας μὲν ἐς Μίλητον ἀλφιτεύσοντας.
(fr. 27)

...se prendono gente forestiera la vendono: i Frigi a Mileto, alle macine del grano...

Dunque gli schiavi erano una presenza numerosa nelle città elleniche della Ionia, e questo spiega il frequente cenno, nelle poesie, a personaggi non greci: una donna avvolta in un manto Koraxio (fr. 2); un'allusione enigmatica (stando agli scoliasti, oscena) ai Sindi, gente costiera del Mar Nero: «Sindica fessura», Σινδικὸν διάσφαγμα (fr. 2a); una donna che parla lidio (fr. 92).

Non tutti i figuranti di questo teatrino degli squallori son gente di città: possediamo un testo in cui sembra di udire la voce di un uomo ridotto dagli sciali di un suo figlio a faticare sulla terra:

uno di loro a comodaccio suo, a garganella,
tonno e spezzatino tutti i giorni
in tavola, come un invertito lampsaceno
s'inghiottì il patrimonio: ed ecco la necessità
di zappare queste sassaie di montagne, rosicchiare
fichi mediocri, pane d'orzo, cibarie da galera.
(fr. 26)

In un altro testo abbiamo forse il (frammentario) menù dei pranzi che l'invelenita «voce recitante» ora non può più permettersi:

...non può più spolpare pernici e lepri,
non spalmare di sesamo i biscotti
né tuffare nel miele le frittelle...
(fr. 26a)

Mangiare è un'azione importante, nell'universo d'Ipponatte: ma altrettanto nobile ruolo spetta al processo inverso, dell'evacuare. Dovremo aspettare Aristofane per imbatterci in un vocabolario tanto multicolore per la sfera fecale. Potrebbe essere uscita dalla fantasia di Aristofane la parola composta μεσσηγυδορποχέστης (fr. 114c) che ci è trasmessa con la delucidazione seguente: «uno che durante il pasto va spesso alla ritirata per potersi di nuovo rimpinzare». In un altro punto qualcuno «gracchia come un gufo sullo strame» (fr. 61) e nel fr. 155 qualcun altro sta compiendo un'azione il cui significato ci sfugge (un gesto indecente, senz'altro) «come una lucertola in una latrina». Il verbo aristofanesco τιλάω, «defeco», con i suoi composti appare con frequenza (fr. 73.4; 79.6; 86.2).

Bisogna aspettarsi – è ovvio – che un poeta di tal genere debba essere ugualmente disinibito in materia di sesso, ma solo da pochi anni i frammenti papiracei hanno dato sicura conferma a ciò che sembravano far balenare le scarse reliquie ipponattee a soggetto erotico (essenzialmente lemmi di prontuari lessicografici), e cioè che Ipponatte è un grande artista della narrativa oscena. Un papiro tempestato di lacune stuzzica la nostra curiosità: dagli squarci traluce qualcosa che potrebbe essere un convegno erotico, brutalmente interrotto.

...sul pavimento... spogliandosi... a morsi e a baci... traguardando dalla porta... potevano sorprenderci... nuda... lei faceva tutto in fretta... io facevo la mia parte...

Altrove si parla di una salsiccia: oscuro il contesto, certissimo il senso osceno. Seguono poi queste parole: «mandando Bupalo all'inferno...»; due versi sotto: «proprio quand'eravamo al bello...», καὶ δὴ 'πὶ τοῖς ἔργοισιν εἴχομεν... (84). Un altro frammento mostra l'impegno di ricucire due temi cari al poeta, sesso e sfera escrementizia, in un quadro osceno che potrebbe egregiamente aver fatto da modello all'episodio di Enotea nel *Satyricon* di Petronio (138). Eccoci di fronte, ancora una volta, a un papiro mutilato: è perito il margine destro dei versi, e l'interpretazione è accidentata. Si delinea però chiara la figura di una donna, che appare come λυδίζουσα, «parlante lidio», e costei pratica qualche magico, sconcio rito sul narratore (non mancano strane manipolazioni anali, poi una sferzata ai testicoli dell'uomo con una frasca di fico). A quale scopo? Per ravvivare la virilità stanca? Il parallelo con il *Satyricon* lo farebbe pensare. Ad ogni modo, l'ambiente della scena ipponattea è una latrina (si dà risalto al lezzo che ne emana); il protagonista è tutto uno sgocciolio d'escrementi, e questo attira un'armata di scarafaggi – eccoli «ronzanti, una cinquantina» – a scatenare un finale degno di Rabelais.

La frasca di fico che in questo brano è strumento magico d'eccitazione per la «voce recitante», riappare in un contesto ancor diverso, cioè nel gesto liturgico dell'espellere il capro espiatorio, il *pharmakos*. Tzetzes, erudito della tarda epoca bizantina, citando il brano in oggetto (un complesso di dieci versi, fr. 5-10) commenta che in tempi di carestie e pestilenze «gli antichi» eleggevano «la persona più deforme fra tutte» e dopo cerimonie varie, ricordate da Ipponatte, bruciavano la vittima e disperdevano in mare le sue ceneri. Due particolari, questi ultimi, che non trovano riscontro nel testo ipponatteo: la destinazione finale del *pharmakos* in questi riti è, a dire il vero, ancora controversa, e non è escluso che la liturgia venisse chiusa da una semplice espulsione rituale. In ogni caso, i versi ipponattei non descrivono i riti, ma vi alludono, e spesso l'intento è di stabilire un paragone. «Colpendolo nel cuore dell'inverno, staffilandolo con rami di fico, bulbi di cipolle, come un *pharmakos*... fichi, pane d'orzo, formaggio, la roba che mangia il *pharmakos*...» Un passo – «E sette scudisciate s'abbia, sui testicoli, il *pharmakos*, espulso»

– si ricollega all'espediente rituale della donna lidia per risvegliare la virilità, nel frammento sconcio già esaminato. Tutto un mondo di rituali e di magie: ma che ruolo vi giocavano i personaggi di Ipponatte? Lo ignoriamo. Forse quel materiale poetico è ingrediente d'imprecazioni dirette a Bupalo e ad Atenide. O forse Ipponatte s'immagina nel ruolo della vittima; in un frammento (fr. 37) un'anonima voce «stava comandando di prendere Ipponatte a bastonate e a sassate», ἐκέλευε βάλλειν καὶ λεύειν Ἱππώνακτα.

L'accento dei testi poetici non è attestato invariabilmente sul trasgressivo e sull'osceno. La sudiceria non è lo sfondo immobile dei personaggi. C'è un verso arioso, colmo di solarità e di fine canto, come un verso di Saffo. Prende voce il desiderio per una giovane donna: «se solo avessi una ragazza per me, bella, vellutata», εἴ μοι γένοιτο παρθένος καλή τε καὶ τέρεινα (fr. 119). Un altro testo reca reminiscenze omeriche (una vera rarità, in Ipponatte), accorato su tonalità epica:

ἐπ' ἁρμάτων τε καὶ Θρεϊκίων πώλων
λευκῶν †ὀείους κατεγγὺς† Ἰλίου πύργων
ἀπηναρίσθη Ῥῆσος, Αἰνειῶν πάλμυς...
(fr. 72)

Sui carri da battaglia venne, sui candidi puledri traci; ma nel sonno, presso gli spalti d'Ilio fu trucidato, Reso, rajah d'Enei...

Ignoriamo la cornice del frammento, probabilmente decisiva per l'effetto dei versi. Può illuminarci un caso analogo. Un frammento papiraceo (fr. 102) contiene elementi che paiono suggerire un tono epico paragonabile al fr. 72: ma il brusco inserirsi di note incongrue smentisce l'eroicità. Gli spezzoni testuali «... idra a Lerna... egli schiacciò il granchio...» evidentemente si riferiscono alla saga agonistica di Eracle, ma qualche verso dopo campeggia Kikon, il nome di un personaggio che ci è ben noto da altri frammenti (4, 78, 102, 118), come membro di quella brigata di loschi figuri bazzicanti non il mondo eroico, ma i vicoli ipponattei.

E Ipponatte resta un enigma. Da quale crogiolo emersero quei testi, pieni di fascino e di stuzzicanti misteri? Lo ignoriamo. Divelti dai loro castoni ci lasciano perplessi: accoglierli seriosamente, come confessioni personali? (ipotesi fragile, ma c'è chi l'ha formulata); fantasticherie pure? (ma Bupalo e Atenide erano persone in carne ed ossa, non ci sono dubbi); ruderi di un'elaborazione letteraria applicata a qualche rituale di trasgressione (un *komos* o cerimoniali affini)?; o testi da palcoscenico, per sconce sceneggiate che starebbero alle radici della commedia? Qualunque sia la loro natura, quei versi restano come acri promemoria della policromia e dello slancio vitale della letteratura greca arcaica, nonché di quanto sia stato grave, per noi, il naufragio di quel patrimonio.

[1] I frammenti citati in questo capitolo sono numerati secondo *IEG*.
[2] Fr. 295 West. È la citazione di un passo di Eliano, *Storia varia* 10.13.
[3] Tarditi (1968) 232-8 fornisce la lista di *auctores qui Archilochi fragmenta tradunt*.
[4] Testo in Lasserre (1958); Tarditi (1968).
[5] Dover (1964) 181-212 (ora in *Poeti giambici ed elegiaci*, a c. di E. Degani, Milano 1977, 56-76).
[6] West (1974) 22-39.
[7] Il nome di Glauco, figlio di Leptine, appare in un'iscrizione bustrofedica del settimo secolo a.C., scoperta in un monumento a Taso, per cui si veda Pouilloux (1964) 20 sg.
[8] Page (1964) 125-62.
[9] Lloyd-Jones (1971) 38-41; Seidensticker (1978).
[10] Kirk (1977). Una disposizione etica analoga: fr. 11, 16, 17, 128, 131, 132.
[11] Si veda l'Appendice metrica.
[12] West (1974) 22-39.
[13] Per il retroterra storico si veda Jacoby (1941) 104-7.
[14] Page (1964) 134.
[15] Testimonianze in West (1974) 26 sg.; *IEG* I, 15 e 63 sg.; Tarditi (1968) 47-9.

[16] *Pap. Colon.* 7511 = *SLG* 5478, West fr. 196A.
[17] Questa è l'interpretazione di Merkelbach (1974) 113.
[18] West (1974) 27. West avanza inoltre l'ipotesi che l'autopresentazione di Archiloco come bastardo sia una finzione poetica di analogo genere, un «ruolo». Lo stesso nome della madre Enipo (si veda a p. 215) con la sua connotazione di ἐνιπαί (insulti) è troppo azzeccato come appellativo attribuito alla madre di un giambografo per non destare sospetti.
[19] Il testo è quello di *SLG*: si veda l'Appendice per la relativa bibliografia.
[20] Lo dibatte West (1974) 118-20.
[21] Il riferimento è all'eclisse totale di sole del 648 a.C. (si veda a p. 215).
[22] Didimo *apud* Orione grammatico in *Etymologicum Magnum* p. 57; e scolio ad Aristofane, *Uccelli* 217; Orazio, *Arte Poetica* 77.
[23] O di Smirne: si veda l'Appendice.
[24] West (1974) 74-6.
[25] Il testo di questo verso non è criticamente sicuro.
[26] L'interpretazione di *Aitia* fr. 1.10-2 è tutt'altro che assodata, ma sembra o che Callimaco stia elogiando la poesia di Mimnermo in blocco in quanto poesia «su piccola scala» (*kata lepton*: un'espressione chiave nel linguaggio critico di Callimaco), o che stia contrapponendo le poesie «su piccola scala» (le migliori, per Callimaco) alle composizioni mimnermee di ampio respiro (*Nannò*? *Smirneide*?).
[27] Alcuni esempi: «Anche prima lo sapevo, ora lo so ancor più chiaro: non c'è riconoscenza nei meschini» (853-4 = 1038a-b). «Ahimè giovinezza, e disastrosa vecchiaia: questa assale, quella sfuma» (527-8); «io piango l'amabile età, che m'abbandona; gemo la vecchiaia dolente che m'assale» (1331-2). «Gli amici mi hanno tradito, e allora m'accosto agli avversari, per sapere che intenti abbiano nel cuore» (813-4); «io non posso leggere nel cuore dei miei concittadini, capire cos'abbiano nel cervello. Che io agisca bene, o male, con loro, io non piaccio» (1184a-b).
[28] I versi 467-96, 667-82 e 1341-50 nelle edizioni moderne sono spesso assegnati a Eveno di Paro (che compose nella seconda metà del quinto secolo). Quest'attribuzione si fonda sul fatto che Aristotele (*Metafisica* 1015a28) cita il v. 472 (con variazione di una parola isolata) come verso di Eveno; Camerarius assegnò l'intero passo 467-96 a Eveno: ora, poiché questi versi sono rivolti a un interlocutore, tale Simonide, l'editore assegnò a Eveno gli altri due brani della raccolta teognidea che contengono quel nome. Ricostruzione, come ben si comprende, traballante: la sua unica leva di appoggio è l'attribuzione aristotelica di un solo verso. Resta il fatto che il verso in questione contiene un pensiero non troppo originale: «odioso è tutto ciò che uno fa per costrizione»; e se un rapporto di dipendenza fra i due poeti esiste, può darsi che qui Eveno stia citando Teognide, proprio come nel fr. 1 (West) Eveno si rifà a un παλαιὸς λόγος.
[29] West (1978*b*) raccoglie le testimonianze antiche su Megara arcaica, *Testimonia historica* pp. 4-6.

[30] West (1978*b*).
[31] È assodato con buona certezza che il materiale poetico del secondo libro era un tempo distribuito all'interno della silloge: ne fu estratto per dar corpo a un libro separato durante l'epoca bizantina.
[32] Si veda la nota 49 in West (1978*b*).
[33] Louis Mac Neice, *Autumn Journal*, London 1939, IX.
[34] Tucidide 2.41: «Dirò in breve che la città nostra è, nel suo complesso, una viva scuola per la Grecia. Non solo, ma in particolare mi sembra che ogni cittadino, educato alla nostra scuola, acquisti una personalità completa, agile all'esercizio degli impegni più diversi, con elegante disinvoltura. Non è questo puro splendore di parole, degno dell'occasione attuale, ma effettiva realtà. Lo mostra la potenza della nostra città, acquisto di reali metodi di vita. Unica infatti, nel nostro secolo, risulta alla prova superiore alla sua fama e sola non offre al nemico che l'assale motivo d'amaro sdegno per la bassa natura di quelli da cui è vinto e afflitto, e di disgusto ai sudditi, come se servissero una gente indegna. Non solo i contemporanei, ma più le genti future ci ammireranno, come autori di una potenza che ha lasciato profonde tracce nel mondo e ricche testimonianze. Non ci è indispensabile il canto celebrativo di un Omero o di qualunque poeta che ci diletti di lusinghe, al presente, con i suoi versi, mentre la verità s'incarica di smascherare l'esagerata lode dei fatti compiuti. Abbiamo piegato ogni mare, ogni terra a schiudere i suoi sentieri ai nostri passi impavidi, abbiamo elevato in ogni contrada i monumenti magnifici, perenni, delle nostre disfatte e dei nostri trionfi. Per tale città caddero lottando questi morti, nobilmente saldi a non lasciarsela rapire: è doveroso che ognuno dei vivi sia pronto per lei a soffrire lo stesso sacrificio».
[35] Fränkel (1975) 226 sg.
[36] Else (1965) 45.
[37] Il solo Cherobosco (*Etymologicum Magnum* 713, 17c) conserva la corretta dicitura del nome del poeta, che in tutte le altre fonti è invariabilmente appellato S*i*monide.
[38] Suda IV 363.1 e 360.7, discussione in Lloyd-Jones (1975) 15-8.
[39] O Orodoecides. West (*IEG* II) 97 pensa a una forma corrotta del nome, ma si veda Lloyd-Jones (1975) 14 nota 13.
[40] Cfr. Hodgart (1969) cap. 3; Ipponatte 68.
[41] Lloyd-Jones (1975) 20-2.
[42] Page (1964) 159.

6
LA LIRICA CORALE ARCAICA

1. I CARATTERI DELLA LIRICA CORALE ARCAICA

Da Alcmane – settimo secolo – a Timoteo – primi anni del quarto – la lirica corale è alla ribalta, come forma letteraria di primo splendore. Cori civici – di uomini e ragazzi, di donne o fanciulle – o confraternite di cantori professionisti[1] eseguivano i pezzi corali: poemi, intonati da un coro tra figure di danza, nella cornice di feste religiose o di capitali scadenze nella vita delle famiglie, come sposalizi o funerali. Ora, nell'antica Grecia i solenni cerimoniali in onore delle divinità associavano nella celebrazione l'esistenza comunitaria della polis: perciò al canto corale s'affidava la solenne funzione di scolpire nelle menti i principî, i valori, la solidarietà del corpo sociale. Un vissuto intreccio fra musica e decalogo etico che regge come potente trave per tutto l'arcaismo e l'epoca classica. La lirica corale assomiglia a gran parte della poesia ellenica delle origini nel suo essere pubblica, più che privata e intima, negli intenti, nelle scelte espressive e d'idee. Da questa angolatura, essa si stacca dalla lirica monodica, che ha più marcati caratteri d'individuale emozione, di sfogo del sentimento.

Le forme di base e i distinti generi della lirica corale sono già documentati in Omero. Senza dubbio, le loro radici sono largamente anteriori ai primi esemplari noti in letteratura.[2] Lo «Scudo di Achille» nell'*Iliade* raffigura un canto nuziale (*hymenaios*, imeneo, *Il.* 18.491-6); una canzone per il raccolto accompagnata da danza (18.569-72); una complessa esecuzione di danza e melodie corali da parte di giovani e fanciulle a Cnosso (18.590-606). Nell'*Odissea* Demodoco, il cantore, si esibisce nel celebre recitativo sugli amori adulterini di

Ares e Afrodite: e intanto, a cerchio intorno a lui i giovani Feaci danzano al suo ritmo (8.262 sgg.). Da questi brani traspaiono robusti nessi fra musica, danza e parola poetica nella lirica corale. La lamentazione sulla salma di Ettore nell'*Iliade* (24.720-76) illustra il *threnos*, il canto funebre, di cui riflette anche la formale struttura: un «cantore» (*aoidos*) «fa da voce guida» (ἐξάρχει, ἔξαρχος); tale voce – maschile o femminile che sia – è subito accompagnata dal canto concorde del coro che si fonde in una specie di ritornello (*Il.* 24.720, 723, 747, 761, 776; ed anche *Il.* 18.51 e 314). Si nota una frase formulare, ἀμειβόμεναι ὀπὶ καλῇι, «rispondendo con voce amabile» (*Il.* 1.604, *Od.* 24.60, *Inno ad Apollo* 1.189): può essere indizio d'una suddivisione dei canti in strofe, cioè stanze il cui assetto metrico e, probabilmente, le figure coreografiche si ripetevano fissamente, incastonando parole poetiche diverse. Solo in tempi seguenti – forse con Stesicoro, inizi sesto secolo – maturò la struttura triadica. Si tratta di una composizione strofica più elaborata, e la formano una strofa, una antistrofe che le corrisponde, e infine un epodo, quest'ultimo congruo alle due stanze, ma con qualche variazione leggera di metro.

Canti nuziali, melodie di danza, nenie funerarie e peani (*Il.* 1.472-4, il peana è un pezzo celebrante Apollo) non esauriscono le forme della lirica corale: vi appartengono anche la canzone delle ragazze (*partheneion*), il canto da processione (*prosodion*), l'inno, il ditirambo (in onore di Dioniso). Sorsero in seguito, e con natura di canto più mondano, l'encomio (intonato a lode di persone umane, non celesti) e lo scolio (canzone popolare che echeggiava in occasione di tavolate e simposi).[3]

La distinzione fra lirica corale e monodica ha una sua convenienza manualistica: ma è innaturale, poiché molti poeti crearono canti di entrambi i tipi. Alcmane, che fu sostanzialmente poeta corale, compose anche canzoni d'amore, alcune delle quali inseribili nella monodica. Lirici monodici come Saffo, Alceo, Anacreonte hanno all'attivo opere corali: canti per sposalizi, inni, parteni. Archiloco fu specialista in elegia e giambo: ma ciò non toglie che abbia creato ditirambi (77 Diehl) e peani (76 D), come Ibico e Anacreonte.

La Grecia era ricca di festività locali e religiose: Carnee e Iacinzie a Sparta, Adrastee a Sicione, Iolae a Tebe, Adonie nell'isola di Lesbo. Dunque non mancavano le occasioni pubbliche per l'esecuzione corale. C'erano poi le solenni celebrazioni panelleniche, come quelle a Delfi o a Olimpia, o ancora le feste Delie in lode di Apollo, vividamente narrate nell'omerico *Inno ad Apollo* (146-73): anche in tali ambienti la lirica corale godeva pieno risalto. Compositori ed esecutori corali si sfidavano spesso in duelli d'arte: un'espressione della tipica tendenza greca all'agonismo, alla gara coronata dal premio.

Il poeta (*aoidos*) componeva sia musica, sia parole. Inoltre dirigeva un coro, a cui dava l'intonazione un capo-coro (*choregos*): il numero dei coreuti variava dai sette ai quindici, che interpretavano con canto e danza il testo poetico, con sostegno strumentale di lira e flauto. Frammenti superstiti documentano che lo sfarzo dell'abbigliamento cerimoniale – manti, decorazioni preziose, acconciature, strumenti musicali finemente ornati – era un aspetto notevole dell'esecuzione spettacolare (Alcmane 1.64 sgg. *PMG*; *Inno ad Apollo* 182-5). La poesia di Alcmane offre allusioni frequenti alle figure di danza dei coreuti, interpreti di uno spettacolo (esempi: Alcmane 3.9, 3.70 *PMG*).[4]

L'antica lirica corale si sviluppò specialmente nelle aree di dialetto dorico della Grecia occidentale e del Peloponneso: perciò la lingua corale restò ancorata al dorico, diversamente dalla monodica, che assecondava il dialetto locale del poeta. Qualche eccezione: Alcmane, il poeta corale più antico a noi noto, poetò nel pro-

prio dialetto regionale laconico; alcuni autori della Beozia, datati al sesto secolo o ai primi del quinto secolo, poetarono nelle lingue loro famigliari (*PMG* 692-4). A partire da Stesicoro – ma già perfino in alcune poesie di Alcmane – la poesia corale tende a rivestirsi d'un dialetto che è un dorico letterario più o meno convenzionale che accoglie numerosi prestiti dall'antico linguaggio ionico dell'epica omerica, e una certa mescolanza di forme eoliche, queste ultime più frequenti nel poeta di Beozia Pindaro. In parole povere, il dialetto dorico della lirica corale non era che uno strumento costruito, una lingua d'arte. La sua stessa natura convenzionale e artificiosa conferiva al genere il potere di superare gli orizzonti paesani o regionali, per magnificare il lato panellenico delle cerimonie religiose di Delfi o di Olimpia.

Nell'arco del tempo variazioni e sviluppi erano inevitabili. Fra i molti tipi di canti cultuali correvano differenze di spirito e di maniere rituali. Ma al di là dei divari, gran parte della lirica corale si mantenne coerente con sé: e fu nel narrare saghe di dèi e di eroi; nell'interrogarsi gravemente sui comportamenti etici; nel riflettere sull'uomo, effimero, destinato a morte; nel valutare la fibra umana; nell'esprimere giudizi sull'arte del canto, sui maestri del passato, sulla magia del poeta; nell'ammantarsi d'una patina religiosa, anche nelle forme più laiche del sesto e del quinto secolo a.C.[5] Non sono rare le espressioni del sentimento individuale: ma con la tendenza a cristallizzarsi in stile, a imbrigliare lo sfogo più rigidamente che nella monodica. Ricerche nuovissime hanno mostrato quanto possa essere sviante considerare come riflessi di un'emozione intima, soggettiva, del poeta compositore, asserzioni espresse in prima persona («io credo che...»; «ho timore, ho speranza che...»), anche quando appaiano esterne al ruolo drammatico, fittizio, assunto dal coro nel momento preciso dell'esecuzione canora.

Il racconto mitico è una struttura nobile, spesso portante di queste poesie. Non è accessorio decorativo, ma paradigma chiarificatore di norme e precetti morali, talvolta ribadito dal suggello imperioso di una sentenza etica. Il poeta può mietere nei poderi d'una tradizione mitologica lussureggiante, certo che qualunque sua platea, nutrita coi succhi di Omero, Esiodo, dei poemi ciclici, saprà cogliere e apprezzare le sue allusioni alle precedenti stesure dei racconti, come pure le coscienti variazioni sul tema. Venendo allo stile, gli aspetti ricorrenti che danno carattere a questa poesia sono lo svelto scorcio, la selezione appropriata del particolare, gli aggettivi composti sontuosi, lo sfarzo decorativo, gli epiteti ereditati, integri o modificati, da Omero. C'è la propensione dei poeti a una sintassi densa, a stagliare con nitore abbagliante l'attimo cruciale di un'azione, a cercare la metafora magica, spesso esplosiva, a perorare con fraseggio ermetico, con aforismi pensosi, scolpiti nel granito.

Le esigenze del culto e del rito non costituiscono pastoie troppo severe per la vitalità della lirica corale. Anche in questa sfera – come in altri campi dell'arte ellenica – la profondità della devozione passava in seconda linea, eclissata dallo spasimo per la bellezza, dal trionfo dei valori estetici. Sentimenti umani, passione, splendore di corpi divini o mortali, la città e il suo fascinoso passato remoto: ecco i soggetti in piena luce nella poesia corale. Glorificare gli dèi è uno scatto di gioia: più acuto, quanto più movimentata è l'azione, vivo il colore, emozionanti e corposi i particolari. Perfino in Pindaro – che fra questi poeti ebbe spirito più intensamente religioso – il sacro, il divino sono avvolti dalla riflessione personale, più che sistemati in rigori cultuali.

Riassaporiamo l'atmosfera delle cerimonie corali dai frammenti poetici e dall'iconografia vascolare e scultorea. Tutto converge a illustrare quale fascino esercitassero la prestanza dei cantori, l'armonia delle loro dan-

ze, le voci umane e degli strumenti che s'intrecciavano, le volute d'incenso, gli altari, le ghirlande floreali (*Inno ad Apollo* 152 sgg.; Saffo 2,44.24 sgg., 141, 154 *PLF*). Noi riascoltiamo spoglie parole sopravvissute: dobbiamo acuire l'immaginazione per integrarvi il complesso d'altri diversi elementi, il cui effetto emotivo, sulle antiche platee, non era inferiore a quello della parola poetica.

Ombre s'addensano sui poeti della lirica corale ai suoi albori. Sono figure connesse alla storia della musica, più che a quella letteraria. Le informazioni più copiose su di loro ci giungono infatti dal trattato *Sulla musica* attribuito a Plutarco. Corinto e Sparta sono i centri di prima grandezza. Di Eumelo di Corinto, contemporaneo di quell'Archia che fondò Siracusa nel 734 a.C., possediamo due versi in metro dattilico, reliquia di un *prosodion* (canto processionale) composto per i Messeni alla festa religiosa di Delo (fr. 13 *EGF*, 696 *PMG*). L'uso d'ingaggiare poeti stranieri per le solenni celebrazioni panelleniche risaliva a data chiaramente antica. Personaggi come l'Olimpo di Frigia che avrebbe inventato le scale musicali, o Pamfo e Oleno di Licia, remoti compositori di inni (Erodoto 4.35), probabilmente in esametri, non in versi lirici, sono poco più di nudi nomi.

Terpandro di Lesbo ha maggior spessore. Qualche suo relitto poetico sopravvive, d'autenticità equivoca (697-8 *PMG*). Trasformò l'antiquato strumento a quattro corde nella *kithara* o *lyra* a sette corde, capace di una gamma più estesa e virtuosistica di melodie: e questo era il vanto di Terpandro. Avrebbe aperto la prima «scuola di musica» a Sparta. Vinse il premio subito, quando s'istituì, nel 676 a.C., la solennità delle Carnee. Inventò lo scolio (per cui si veda a p. 391 sg.; Ps.-Plut. *Sulla musica* 28). Ancora semisommerso nelle nebbie mitiche resta un altro poeta di Lesbo, Arione di Metimna, ed Erodoto (1.23 sg.) ce ne racconta il prodigioso salvataggio marino sul dorso di un delfino. Suda e Eusebio collimano nel porre il suo apice nell'ultimo venticinquennio del settimo secolo a.C. A Corinto, quando ne era tiranno Periandro, esaltò il canto corale ditirambico al grado di composizione d'arte: almeno a quanto si tramanda. Quegli arcaici canti corali chiamavano in scena satiri in qualità di voci recitanti, probabilmente alle prese con qualche trama mitica. C'è chi ritiene che tali ditirambi siano stati fra i germi primordiali da cui sbocciò la tragedia classica (si veda oltre, p. 461 sgg.).[6] I frammenti attribuiti a questo poeta sono di sospetta autenticità (Diehl vol. 1.5 sg.).

2. ALCMANE

Solo con Alcmane l'antica poesia lirica corale assume concretezza letteraria. Alcmane è il primo poeta di cui sia sopravvissuto qualche resto di un certo spessore. Natali e datazione sono discussi. La cronologia tradizionale oscilla fra gli inizi e la fine del settimo secolo a.C.: documenti di fresca acquisizione suggeriscono l'ultimo scorcio, più che il primo, del secolo settimo (si veda l'Appendice). Se la sua terra nativa fosse la Laconia o la Lidia, è dilemma che si trascina dall'antichità (13a, *PMG*). Il frammento 16, *PMG*, «Egli non era un uomo rustico, né uno sciocco... non era nativo di Tessaglia, né d'Erisiche [in Acarnania], né un pecoraio, ma dall'eccelsa Sardi», fu interpretato come autobiografico, probabilmente senza fondamento (si veda l'Appendice). La notizia di una origine lidia può esser frutto del pregiudizio per cui mai e poi mai un centro come Sparta avrebbe potuto esser culla di un suo proprio poeta del calibro di Alcmane (cfr. Eliano, *Varia Historia* 12.50). Ma Alcmane si esprime nel dialetto locale, ha una dimestichezza vissuta con i costumi della regione, la sua tomba era vicina al sacrario di Elena a Sparta (Pausania 3.15.3): tutto questo è forte indizio di nascita se non spartana, per

lo meno laconica. Naturalmente, c'è la possibilità che Alcmane fosse nato a Sardi da genitori originari della Laconia o che, durante l'infanzia del poeta, emigrarono a Sparta. L'incertezza resta fitta.

La Sparta di Alcmane aveva una fisionomia molto diversa da quella grigia, chiusa città-caserma in cui si sarebbe trasformata, in tempi più tardi. Nei decenni a cavallo fra settimo e sesto secolo a.C. Sparta e Corinto – non Atene – erano i fulcri culturali in terra ellenica. Gli archeologi della Scuola Britannica hanno disseppellito il santuario di Artemide Orthia, alla periferia di Sparta: e son tornate in luce le generose testimonianze di una fioritura d'arte possente, più splendida nel secolo fra il 650 e il 550 a.C.[7] Alla vittoria nella seconda guerra Messenica, di cui Tirteo aveva acuito con il canto lo slancio marziale, seguì un'epoca di espansione, di prosperità e di gioia di vivere. La Sparta di Alcmane s'ingioiellava di templi monumentali, di sculture marmoree, d'avorio, di bronzo, di belle ceramiche. Il santuario di Artemide Orthia era uno scrigno di prodighe offerte votive d'elegante fattura, di gioielli raffinati d'oro e d'argento, d'oggetti d'importazione egiziana e mediorientale. Ceramiche, sculture, placche d'avorio mettono in mostra le fantasiose figurazioni proprie dell'arte orientalizzante: spiccanti scene di mitologia, geometrici arabeschi sempre vari, creature di fiaba reinventate ogni volta. C'è una finezza lineare nella ceramica laconica di questo secolo, intrisa di gaiezza, forte scatto, energia espressiva, e d'invenzione: appropriato specchio dello spirito che anima la poesia di Alcmane.

Dal finire del secolo settimo e per tutto il successivo Sparta non cessò di calamitare poeti e musicisti: oltre ad Alcmane, sappiamo della presenza di Terpandro, di Taleta di Gortina, Clonas di Tebe o di Tegea, Senocrito di Locri, Polimnasto di Colofone, Sacada di Argo. Le loro voci echeggiavano in cerimonie come le Carnee, le Iacinzie, le Gimnopedie e altre. Perfino in epoche seguenti, più austere, Sparta conservò la fama per i suoi vividi cori (Pindaro, fr. 199 Snell = 189 Bowra). Ancora alla fine del quinto secolo, Aristofane volle riprodurre un canto corale laconico nella *Lisistrata*, la cui data è il 411 a.C. (1306 sgg.).

Alcmane componeva nel proprio dialetto nativo, vicino in questo agli antichi monodici, Saffo e Alceo, ma diverso dalla maggior parte dei posteriori corali. Liberamente Alcmane attinse al grande forziere comune dell'eloquio epico. Probabilmente creò un gruppo di poesie in dialetto ionico, forse in forma di preludi (*prooimia*) a composizioni più ampie: tecnica nebbiosamente attestata anche per Terpandro e altri lirici delle origini (Ps.-Plut. *Sulla musica* 3; si veda anche oltre, p. 323). Le sue poesie erano raccolte in sei libri di Canti lirici (Μέλη). Enigmatica l'opera Κολυμβῶσαι, «Le tuffatrici»: la scoperta della sezione conclusiva del sesto libro delle poesie di Alcmane, *P. Oxy.* 3209, conferma ora che si trattava di opera autonoma. Opera a sé, ma di che genere? Mistero: le ipotesi spaziano da un poema sulla figura di Leda a qualche specie di composizione nuziale.

La stella poetica di Alcmane brillava soprattutto per la vena d'amore. Poesia non necessariamente autobiografica. Temi erotici spiccavano, senza dubbio, nei suoi «canti delle ragazze», i parteni, e noi li riassaporiamo nei frammenti superstiti. Possediamo due esemplari capitali di quest'ultimo genere poetico: uno, la più notevole opera sopravvissuta di Alcmane, è il Partenio del Louvre, così definito dall'attuale collocazione del papiro, scoperto a Sakkara nel 1855 e pubblicato a Parigi nel 1863; il secondo è costituito da robusti segmenti di un altro Partenio da Ossirinco, edito nel 1957 (fr. 3 *PMG*). I papiri da Ossirinco hanno inoltre impreziosito la nostra conoscenza di Alcmane con un poema cosmogonico, con ricchi scoli al Partenio del Louvre, e con altre schegge poetiche. Parecchie briciole canore – non di rado una parola isolata, una frase –, citate da lessicogra-

fi o studiosi di metrica per le peculiarità formali, captano l'interesse, ma restano ostinatamente ermetiche.

Il Partenio del Louvre (fr. 1 *PMG*) è la più affascinante vetrina del gusto poetico, della tastiera, della vivezza che animano lo stile corale di Alcmane. L'opera fu creata per un coro di ragazze di Sparta, per essere intonata in una festa religiosa locale il cui esatto carattere ci sfugge.[8] La divinità a cui le giovani offrono il loro canto e un *pharos* (un sacro arazzo, per il solito, un paramento, ma in questo caso gli scoli glossano la parola come «vomere») ha un nome: Aotis. L'appellativo suggerisce legami stretti con l'aurora, e forse con le nozze e la fecondità. (Inaccettabili i tentativi di escogitare contatti con Artemide Orthia sulla base dell'ὀρθρίαι al v. 61: ostano ragioni metriche e linguistiche.) Troppe questioni giacciono insolute per l'ignoranza nostra del culto, l'oscurità di molte allusioni, gli strappi e le lacune nel tessuto testuale. Ma anche in tale stato, possiamo contemplare il canto intero con sguardo d'insieme e gustare la limpidezza del complesso, la ricchezza profusa nel disegno poetico di Alcmane.

Era un poema di respiro vasto. Conteneva probabilmente dieci strofe di quattordici versi ciascuna; improbabile invece la struttura triadica. Trentacinque versi (equivalenti a due strofe e mezza) sono periti, all'inizio della composizione. I versi contenevano l'invocazione e una parte di mito. Un segno diacritico (coronide) conservato sul papiro e segnalante la fine della poesia denuncia la mutilazione dei quattro versi finali. Possediamo anche, e questa è una fortuna, un certo numero di scoli dai commentari ellenistici, alcuni sui margini del papiro del Louvre, altri rinvenuti più tardi su papiri provenienti da Ossirinco.

Il testo oggi leggibile s'avvia alle ultime battute di un mito relativo alla disfatta dei figli di Ippocoonte. In altre versioni di questa leggenda laconica Eracle riveste un ruolo d'importanza, risollevando la sorte dell'esule

Tindareo e così sostenendolo nell'affermare la linea dinastica spartana. Di Eracle non c'è traccia nei frammenti superstiti: è tuttora pomo di discordia critica, di conseguenza, quale esatta versione del mito Alcmane stia sviluppando.[9] Si fa menzione di «Destino ed Espediente, Aisa e Poros, dèi primigeni» (13 sg.): è uno spiraglio, che lascia pensare come la vittoria facesse risplendere il trionfo dell'ordine morale, una funzione del mito ben nota dalle elaborazioni di Pindaro. Ed ecco l'avvertimento a guardarsi dalla tentazione di pretendere alla mano di Afrodite (μηδὲ πηρήτω γαμῆν τὰν ᾿Αφροδίταν, 17): il mito aveva dunque qualche relazione con il matrimonio? È un'ipotesi suggestiva. Il punto di contatto era forse la difesa di Elena da parte dei Tindaridi, suoi fratelli. O anche la corte che, in veste di sfidanti, gli Ippocoontidi riservarono alle future mogli dei Tindaridi. C'è infatti un registro nominativo accurato degli Ippocoontidi uccisi, e ciò mostra la tendenza al dettaglio locale ben presente in altri autori e luoghi della lirica corale. Si passa così a un secondo mito, più concisamente narrato e anch'esso gravemente lacero (22-35): traspare il racconto di un castigo, inflitto per un atto criminoso contro divinità. Ancora un delitto a sfondo erotico, perpetrato dai Giganti, forse, o forse dagli Aloadi, Oto e Efialte.[10]

A siglare i due miti provvedono sentenziosi moniti sull'osservanza dovuta alle frontiere della condizione umana:

> μή τις ἀνθ]ρώπων ἐς ὠρανὸν ποτήσθω
> μηδὲ πηη]ρήτω γαμῆν τὰν ᾿Αφροδίταν
> Fάνασσαν...
>
> (16-8)

> Nessuno dei viventi al cielo s'involi,
> non tenti di sposare Afrodite
> divina...

ἄλαστα δὲ
Ϝέργα πάσον κακὰ μησαμένοι·
ἔστι τις σιῶν τίσις.
(34-6)

indimenticabili
colpi patirono, gli autori di storti progetti:
c'è sanzione, da dio!

C'è analogia di stile con Pindaro e con Bacchilide: questi «passaggi-ponte» costituiti da *gnomai*, massime, hanno la funzione d'introdurre un tema nuovo, nel nostro caso il leggiadro duello poetico in seno al coro sulla beltà di due ragazze del gruppo, Agido e Agesicora, della quale ci viene comunicato il grado di «conduttrice del coro» (36-43):

ἔστι τις σιῶν τίσις·
ὁ δ' ὄλβιος, ὅστις εὔφρων
ἁμέραν [δι]απλέκει
ἄκλαυτος· ἐγὼν δ' ἀείδω
'Αγιδῶς τὸ φῶς· ὁρῶ
τ' ὥτ' ἅλιον, ὅνπερ ἇμιν
'Αγιδὼ μαρτύρεται
φαίνην...

C'è sanzione, da dio!
Beato chi, sereno,
ricuce i suoi giorni
senza pianto. Io canto
Agido tutta luce. La vedo,
pare il sole, quel sole
che Agido qui convoca per noi
apparizione di luce...

(ma la chiusa può così intendersi: quel sole, del cui luminoso apparire Agido è per noi testimone...).

L'umano esistere è labile, confina il vivente nella condizione di *ephemeros*: è ammissibile una felicità precaria, ma anch'essa delimitata da un'alba e da un tramonto «d'un giorno solo» (come in Pindaro, *Ol.* 2.33-8). Il canto poetico descrive e insieme esemplifica l'obbligo di

non valicare mai i limiti rigorosi dell'esistenza mortale. Con stile implicito (Pindaro farà fiorire in pieno questo germe poetico, fornendo ad esso dignità di manifesto, di programma) Alcmane intesse il canto in una vasta intelaiatura etica: inoltre, schiera la sua stessa poesia in campo, come combattente nella lotta per l'ordine e la bellezza contro ciò che ancora è, esteticamente e moralmente, informe e caotico. Non solo il concetto di crimine nella strofa che precede, ma anche questa coscienza che la vita umana di rado è immune dal soffrire crea vivo contrasto allo splendore solare delle ragazze nell'entusiasmo gaio della festa.

Riconosciamo nel partenio un carattere della lirica corale: la tendenza, strutturale, alla discontinuità. Elemento unitario è però l'immagine della luce, vivida da un capo all'altro del poema. Se, come pare altamente probabile, questo canto rientrava nel quadro di una *pannychis*, cioè di un «rito di tutta la notte», protratto fino alle soglie dell'alba, quel progressivo snodarsi della luce dalla tenebra costantemente suggerito dalle immagini potrebbe ammantarsi di senso simbolico: ancor più profondo in culti connessi a fecondità, nozze, crescita, passaggio all'età adulta. Il paragone di Agido con l'astro solare potrebbe rivelare anche un messaggio religioso e rituale: ma questo lato non eclissa la nota, puramente poetica, di delizioso eccesso che pervade le aree successive del poema, in acuto controluce con i più severi temi, regali e guerrieri, delle due strofe d'inizio.

Il canto corale procede (43-72):

ἐμὲ δ' οὔτ' ἐπαινῆν
οὔτε μωμήσθαι νιν ἁ κλεννὰ χοραγὸς
οὐδ' ἁμῶς ἐῆι· δοκεῖ γὰρ ἦμεν αὔτα
ἐκπρεπὴς τὼς ὥπερ αἴτις
ἐν βοτοῖς στάσειεν ἵππον
παγὸν ἀεθλοφόρον καναχάποδα
τῶν ὑποπετριδίων ὀνείρων·

ἢ οὐχ ὁρῇς; ὁ μὲν κέλης
Ἐνετικός· ἁ δὲ χαίτα
τᾶς ἐμᾶς ἀνεψιᾶς
Ἁγησιχόρας ἐπανθεῖ
χρυσὸς [ὡ]ς ἀκήρατος·
τό τ᾽ ἀργύριον πρόσωπον,
διαφάδαν τί τοι λέγω;
Ἁγησιχόρα μὲν αὕτα·
ἁ δὲ δευτέρα πεδ᾽ Ἀγιδὼ τὸ Ϝεῖδος
ἵππος Ἰβηνῷι Κολαξαῖος δραμήται·
ταὶ Πεληάδες γὰρ ἇμιν
ὀρθρίαι φᾶρος φεροίσαις
νύκτα δι᾽ ἀμβροσίαν ἅτε σήριον
ἄστρον ἀυηρομέναι μάχονται·

οὔτε γάρ τι πορφύρας
τόσσος κόρος ὥστ᾽ ἀμύναι,
οὔτε ποικίλος δράκων
παγχρύσιος, οὐδὲ μίτρα
Λυδία, νεανίδων
ἰανογ[λ]εφάρων ἄγαλμα,
οὐδὲ ταὶ Ναννῶς κόμαι,
ἀλλ᾽ οὐ[δ᾽] Ἀρέτα σιειδής,
οὐδὲ Σύλακίς τε καὶ Κλεησισήρα...

ma che io elogi Agido
o la critichi, la lucente maestra del coro
non consente affatto: sì, perché lei sembra
stagliarsi, come se uno in mezzo a un gregge
di pecore ponesse un cavallo
massa forte, che trionfa, boato di zoccoli,
cavallo d'aleggianti sogni.[11]

Non hai la visione? Purosangue
corridore: e il crine
dell'intima mia
Agesicora s'ingemma,
oro immacolato,
viso inargentato.
È lucido il mio dire?
È Agesicora, lei, e questo basta.
Seconda in beltà, dopo Agido:
s'affiancherà, puledro colasseo, all'ibeno.
Ecco, le Pleiadi aurorali
a noi, corteo dell'aratro,
attraverso la notte celestiale, come Sirio,

l'astro, sorgendo fanno guerra.

Noi non abbiamo sfarzo di porpora
a farci da scudo,
né il serpeggiare iridescente
d'oro fino, né nastri
d'oriente, incanto di ragazze
occhi vellutati.
Non c'è Nanno con quei capelli,
non c'è Arete stellata,
né Silaci, né Clesisera...

La bellezza di Agido ora ha una degna rivale: Agesicora. La sfida si consuma in semiseri colpi di fioretto poetici. Il tenore agonistico può essere in relazione all'impianto cultuale della poesia. Le soluzioni dotte oscillano fra le ipotesi di due cori a contrasto, e di una serenata nuziale, simile al carme 61 di Catullo: ma, in entrambi i casi, prove conclusive si lasciano desiderare. Sia come sia, la funzione liturgica non escluderebbe il brio giocoso. Il verbo «vedere» ripetuto (ὁρῶ 40; ὁρῇς 50); il linguaggio della luce e dello splendore (54-6, 60-3); la similitudine dei puledri; le scherzose metafore militaresche (63, 65) e l'insistito paragone con il metallo pregiato (54 sg.; 67), tutto questo consolida una specie di formale coerenza; ma la nota emergente è di motteggio, svelto rimbeccarsi con sapore parlato, dimestichezza. Il coro fa menzione di Agesicora come di «intima mia» (letteralmente, «mia cugina» 52): può significare un rapporto di natura cultuale, o parentale. L'elenco dei nomi di ragazze, a partire dal v. 70, si giustifica con quest'atmosfera di intimità amichevole. La lucidità franca dei particolari, che è carattere della poesia di Alcmane, ma anche dell'altra lirica corale in complesso, presuppone e insieme consacra l'omogeneità dell'ambiente umano. I nomi femminili esposti da Alcmane in altre poesie rivelano elevatezza sociale: Timasimbrota, una figlia di re (5, fr. 2, col. I *PMG*), e Astimelusa in 3.73 sg. Possiamo dunque dare per scontato che anche

le ragazze di questa poesia siano d'alte famiglie o d'aristocratici natali.

I versi sulle Pleiadi (60-3) sono il più noto rovello critico della poesia.[12] Gli scoliasti affermano che le Pleiadi («colombe») sono Agido e Agesicora: e accettare quest'interpretazione è forse la via più sicura. Esiste un'alternativa: «Pleiadi» è il nome di un coro rivale. Ampio il consenso su quest'ipotesi, ma nessun elemento concreto di prova. Il raffronto con Sirio, la stella, ci conferma che, qualunque altro complesso messaggio nasconda l'immagine delle Pleiadi, esse sono pur sempre il gruppo siderale, e contribuiscono quindi a creare l'immagine della luce nella composizione. Delle due ragazze di più vivo spicco nel coro ci viene ora detto che «sorgono come Sirio dalla notte celestiale» (lett. «ambrosia»: una frase, quest'ultima, formulare omerica), probabilmente per far rifulgere la coppia di beltà sullo sfondo delle ragazze di fila, cioè delle otto fanciulle i cui nomi popolano la successiva strofa. In tal caso, il paragone con il vivo, generalmente sinistro, bagliore di Sirio potrebbe interpretarsi come un accordo nel complessivo tono di gaia esagerazione, di scherzosa rissa fra il coro e le due ragazze eminenti. Non mancano modi alternativi di leggere il testo: sottolineando legami con realtà locali (una delle Pleiadi, ad esempio, è una ninfa della Laconia, Taigeta), oppure scorgendovi riferimenti alla stagione, o al nascere della luce diurna (le ragazze in gara per sconfiggere l'aurora).[13] Insomma, un accordo critico sul passo è ancora remoto.

A partire dal v. 64 si snoda l'elenco delle doti di seduzione delle ragazze: e ciò illumina il carattere erotico delle allegre punzecchiature. Anche la simbologia dei puledri include questa valenza (Anacreonte 346, 360, 417 *PMG*; Ibico 287 *PMG*), così come il linguaggio dello scontro armato. I cenni alle chiome femminili, ai gioielli, ai begli accessori servono per calamitare l'attenzione di chi ascolta sul festoso scintillio dell'atto liturgico in corso. Il collaterale registro erotico può nascere da qualche vincolo con il culto stesso (nell'ipotesi particolare che Aotis sia un nume femminile della fecondità e del matrimonio, come Elena di Sparta), oppure – è un'idea più volte avanzata – lo giustifica il fatto che il canto rientrasse in un cerimoniale di nozze, o in un rito d'iniziazione per ragazze che s'affacciavano all'età maritale.

La nota erotica s'irrobustisce quando il coro chiude la lista delle ragazze componenti, e torna ad Agesicora (73-7):

οὐδ᾽ ἐς Αἰνησιμβρ[ό]τας ἐνθοῖσα φασεῖς·
᾽Ασταφίς [τ]έ μοι γένοιτο
καὶ ποτιγλέποι Φίλυλλα
Δαμαρ[έ]τα τ᾽ ἐρατά τε Fιανθεμίς·
ἀλλ᾽ ῾Αγησιχόρα με τείρει.

E non dirai, recandoti da Enesimbrota:
«Possa Astafi esser mia,
mi scocchi occhiate Fililla
e Damareta e il mio tesoro, Viantemi:
ma Agesicora mi strema».

La maggior parte degli interpreti recenti ha abbracciato la felice intuizione di M.L. West: Enesimbrota è una maestra in fatture d'amore, una *pharmakeutria* simile alla vecchia praticona del secondo idillio teocriteo.[14] L'epiteto di Viantemi, ἐρατά (= amata), «tesoro», è naturalmente di tempra erotica, come lo sono le «occhiate» di Fililla; è ovvio il richiamo alle Grazie ἐρογλεφάροι «occhi d'amore», al precedente v. 20 sg., e all'epiteto affine ἰανογλεφάρων «occhi vellutati», del v. 69. Il significato erotico di τείρει, «mi strema», è ora confermato da un nuovo frammento papiraceo, brandello di scolio (schol. B), e inoltre dall'uso in altri luoghi dell'antica poesia greca (Esiodo fr. 298 M-W; Teleste 805 *PMG*).

Con destrezza, ora il poeta riconduce il canto alle

due figure che fanno da filo conduttore, Agesicora (77) e, subito, Agido (78-101):

οὐ γὰρ ἁ κ[α]λλίσφυρος
῾Αγησιχ[ό]ρ[α] πάρ᾽ αὐτεῖ,
᾽Αγιδοῖ....αρμένει
θωστήρ[ιά τ᾽] ἄμ᾽ ἐπαινεῖ.
ἀλλὰ τᾶν [..]... σιοὶ
δέξασθε· [σι]ῶν γὰρ ἄνα
καὶ τέλος· [χο]ροστάτις,
Ϝείποιμί κ᾽, [ἐ]γὼν μὲν αὐτὰ
παρσένος μάταν ἀπὸ θράνω λέλακα
γλαύξ· ἐγὼ[ν] δὲ τᾶι μὲν ᾽Αώτι μάλιστα
Ϝανδάνην ἐρῶ· πόνων γὰρ
ἄμιν ἰάτωρ ἔγεντο·
ἐξ ῾Αγησιχόρ[ας] δὲ νεάνιδες
ἰρ]ήνας ἐρατ[ᾶ]ς ἐπέβαν·

τῶ]ι τε γὰρ σηραφόρωι
..]τῶς εδ..........
τ[ῶι] κυβερνάται δὲ χρὴ
κ[ἠ]ν νᾶϊ μάλιστ᾽ ἀκούην·
ἁ δὲ τᾶν Σηρην[ί]δων
ἀοιδοτέρα μ[ὲν οὐχί,
σιαὶ γάρ, ἀντ[ὶ δ᾽ ἕνδεκα
παίδων δεκ[ὰς ἅδ᾽ ἀείδ]ει·
φθέγγεται δ᾽ [ἄρ᾽] ὥ[τ᾽ ἐπὶ] Ξάνθω ῥοαῖσι
κύκνος· ἁ δ᾽ ἐπιμέρωι ξανθᾶι κομίσκαι...

Non è forse qui la caviglie snelle
Agesicora, presente?
Accanto ad Agido, ferma
a impreziosire il nostro rito.
Ma voi, dèi, le loro preghiere
accogliete. Sta negli dèi
il compimento. O maestra del coro,
che dire? Anch'io
sono giovane donna, ma il mio è vano
vociare, di civetta dal trave. Bramo
soprattutto il favore di Aotis, nostra
guaritrice dei dolori;
da Agesicora parte il viaggio
di noi ragazze a serenità d'amore.

Come al cavallo che tira
...

al pilota sul mare
si deve essere docili, tutti.
Delle Sirene, certo, lei
più canora non è:
sono dèe, loro, e noi non undici
siamo a cantare, ma una decina,
voce che risuona alle correnti di Xanto
come di cigno, e lei con l'onda d'oro dei capelli
che innamora...

Già in precedenza, nel confronto fra Agido e Agesicora (v. 50), s'era avuto il richiamo a contemplare la viva presenza della ragazza («Non hai la visione?», 50); ora un simile appello allo spettacolo della bella Agesicora si rinnova, riapparendo, insieme, la figura di Agido (78-80). Ma la sfida semiseria a colpi di lode fra le due belle (risuonava in 43 sg.) cede ora il posto all'encomio della festa rituale. Ecco un sentenzioso sermoncino sugli dèi (83 sg.), riecheggiante il tema largamente ovvio della «sanzione» divina che aveva fatto da preludio alla schermaglia fra le due reginette della festa, quando s'era chiusa la sezione del mito (36-40). «Canto, cantare» si riappropriano della dignità di soggetti centrali, ora: l'accento cade sulla sovranità di Agesicora nell'arte musicale, e la nota della sua bellezza si spegne. Grani di sale umoristico restano, nella similitudine della civetta, scherzoso autolesionismo che dà rilievo, per contrasto, ad Agesicora-cigno del v. 100. Non è da escludere che le similitudini «avicole» siano in qualche modo connesse alle Pleiadi, «colombe» dei vv. 60 sgg. Il paragone con la «civetta dal trave» ha gusto casereccio che stride rudemente con l'eletto stile poetico della divina grazia (87-9) e con l'immagine delle Sirene. La «serenità d'amore» di cui Agesicora è fonte per le ragazze (90 sg.) può essere un tono della sfumatura erotica, oppure rientrare nel quadro della tensione agonistica fra due cori: ma può anche interpretarsi come allusione al *topos*, diffuso nella lirica greca, della gaia serenità che sgorga dal canto.[15] In un caso o nell'altro, il concetto

corona energicamente la strofa. Lo stato dei versi 92 sgg. è gravemente frammentario, ma ciò non impedisce di riconoscere la figura retorica nota come «priamel» nei versi che riguardano la docilità dovuta a un sagace capo: ed è ponte poetico a un'altra implicita lode della maestria canora di Agesicora. Ad ogni modo, bellezza corporea e abilità nel canto nuovamente s'intessono quando il nostro poema s'interrompe: Agesicora ha la gola sonora di un cigno e la dorata capigliatura di una donna che accende desideri.

Lo scambio fra Agesicora e il coro in questi versi non è limpido, né troppo perspicuo il senso di «non undici / siamo a cantare, ma una decina». Lo scoliaste precisa che il coro era talvolta composto di dieci, tal'altra di undici ragazze, e nel nostro caso i nomi femminili sono dieci. Lo stile disinvolto e colloquiale, l'assommarsi di particelle connettive, la cameratesca ammissione che Agesicora è la più brava fanno più insistito il registro della famigliarità briosa e del fresco stupore femminile al miracolo Agesicora. Lo stile altalena leggero dal proverbio allo scorcio mitico, dalla minuzia locale all'eco omerica (il cigno alla sponda dello Xanto, *Iliade* 2.459 sgg. e 2.877).

La lirica corale, anche in questi che per noi sono i suoi albori, è già ben oltre il grado del canto primitivo. Le ferite testuali, gli interrogativi inevitabili determinati dalla nostra incompleta informazione sulla divinità, sul culto e sulla cornice del canto non vietano di scorgere raffinati congegni strutturali come passaggi gnomici, riecheggiamenti verbali, parallelismi.[16] Non mancano figure retoriche: la similitudine ben sviluppata, la preterizione, la priamel, l'*adynaton*. Il racconto mitologico è protratto in certa misura, le immagini a tutto tondo, il linguaggio ingioiellato d'aggettivi composti in espressioni che suonano «cavalli vinci-premi, rombo-di-zoccoli» (47 sg.), «ragazze occhi vellutati» (69), «Grazie occhi d'amore» (20 sg.). Alcmane sa inoltre caricare l'atmosfera di gioioso eccesso e di burlesca sfida impiegando formule omeriche in contesti inediti (per esempio le immagini equine in 47-9, «la notte ambrosia» in 62, il cigno in 100 sg.). Il canto, le voci del coro hanno il compito di far splendere la presenza della bellezza, attraverso i suoi simboli (li ritroveremo in Pindaro) che sono il raggiare superbo dell'oro e dell'astro solare. Veloci e vistosi gli scarti di tono ottenuti dal poeta balzando dalle storie eroiche e divine ai luoghi comuni della popolare sapienza, dalla massima che vuol dettar legge, al vivido interloquire da persona a persona con scabri appelli (50: «Non hai la visione?»). Qua e là tracce dell'«indovinello» (gioco poetico anch'esso riaffiorante in Pindaro) in una frase quale ποικίλος δράκων παγχρύσιος, «iridescente serpe oro massiccio» (66 sg.), in cui si riconosce il monile al polso delle belle.

In sé, il fraseggio di Alcmane è trasparente e lineare. Le formulazioni del pensiero tendono alla concisione, all'allineamento paratattico. I voli, i rudi scarti propri del genere corale (ne è esempio l'uso d'introdurre a freddo i nomi di persona) avvincono l'uditorio in complicità di sentimenti, in un'area spirituale senza steccati. La cadenza talvolta ossequia le convenzioni: «Agesicora amabili caviglie» (78 sg.). Ma Alcmane non indietreggia innanzi alle audacie verbali, e così ecco ragazze che «giungono alla meta di serenità d'amore» (ἰρήνας ἐρατᾶς ἐπέβαν, 91), o il fortunato uomo «che ordisce fino in fondo la trama dei giorni» (ἁμέραν διαπλέκει, 38), e a incorniciare il tutto Alcmane scocca due aggettivi comuni, ma sprizzanti scintille al contrasto, perché il primo è positivo (εὔφρων, 37), il secondo sinistro (ἄκλαυτος, 39). La tecnica di Alcmane include sonanti chiaroscuri: al cavallo «massa viva» di 47 si contrappone il puledro «dei sogni» (siano essi «aleggianti» o «rupestri») di 49. Come sarà in Pindaro, figure di linguaggio e paragoni tendono ad accumularsi in progressione,

come la serie metalli, cavalli, astri in 54-63, o l'altra ancora: civetta, Sirene, cigno in 86-101. È un linguaggio immaginoso che talvolta determina ruvidi contatti fra una realtà terra terra e lontananze esotiche perse nel mito, come nel caso dei cavalli di 47-9 e della priamel dei vv. 92 sgg., che dalla sfera dell'equitazione s'inarca a quella della vita marinara, per approdare alle Sirene.

Alta è la coscienza di Alcmane della propria arte e della tempra del canto. Per lui la poesia ha una sua energia morale, oltre che estetica. Fiero della sua maestria, Alcmane considera se stesso e la sua creazione come microcosmi, concentrati specchi dell'universale ordine (13-23; 35-40): è lo schema, in germe, di una delle più potenti travature ideologiche di Pindaro (*Pitica* 1; si veda oltre, p. 406). L'ascoltatore percepisce la dominante tonale della gaiezza lieve, che forse è un tratto caratteristico, in generale, dei parteni. Immagini di bagliori, giochi di ragazze: ma sotto questo velame traluce la gravità moraleggiante che informa il cosmo della poesia corale greca.

È recente la pubblicazione del secondo partenio (3 *PMG*). Esso getta preziosa luce critica anche sul Partenio del Louvre. In questo secondo pezzo il proemio, perduto nel primo partenio, è parzialmente superstite. Il coro invoca le Muse dell'Olimpo, che hanno colmato i cuori con il desiderio di canto. L'ispirazione per la nuova poesia prende la forma di un risveglio dal sonno; «snebbierà dalle ciglia il dolce sonno» (ὕπνον ἀπὸ γλεφάρων σκεδασεῖ γλυκύν..., 3.7); e possiamo richiamarci al risveglio del canto nel proemio della settima *Istmica* di Pindaro. Ed ecco, il coro fa fermare l'attenzione sui propri movimenti: «il canto [?] mi guida a spazio di danza, e là scuoterò più forte la bionda chioma... e gli snelli piedi miei [potranno danzare]...»

]ς δέ μ' ἄγει πεδ' ἀγῶν' ἴμεν
ἄχι μά]λιστα κόμ[αν ξ]ανθὰν τινάξω·
...ἁπαλοὶ πόδες...
(3.8-10 *PMG*)

Segue una lacuna d'una cinquantina di versi (e se vige l'analogia con il primo partenio, potrebbe trattarsi di una sezione mitica). Il testo ripropone ancora il tema del sonno, ma ora vi s'intreccia una sfumatura erotica che trapassa in gesti di culto. Il parallelismo con il Partenio del Louvre è ora più intenso:

λυσιμελεῖ τε πόσωι, τακερώτερα
δ' ὕπνω καὶ σανάτω ποτιδέρκεται·
οὐδέ τι μαψιδίως γλυκ..ήνα·

'Α[σ]τυμέλοισα δέ μ' οὐδὲν ἀμείβεται
ἀλλὰ τὸ]ν πυλεῶν' ἔχοισα
[ὥ] τις αἰγλά[ε]ντος ἀστήρ
ὠρανῶ διαιπετής
ἢ χρύσιον ἔρνος ἢ ἁπαλὸ[ν ψίλ]ον
.̂.]ν
]. διέβα ταναοῖς πο[σί·]
-κ]ομος νοτία Κινύρα χ[άρ]ις
ἐπὶ π]αρσενικᾶν χαίταισιν ἴσδει·
'Α]στυμέλοισα κατὰ στρατόν
] μέλημα δάμωι...

. . .

]α ἴδοιμ' αἴ πως με..ον φιλοι
ἆσ]σον [ἰο]ῖσ' ἁπαλᾶς χηρὸς λάβοι,
αἶψά κ' [ἐγὼν ἱ]κέτις κήνας γενοίμαν·
νῦν δ' [ ]δα παίδα βα[·]ύφρονα...
(3.61-74, 79-82 *PMG*)

...con desiderio che scioglie la carne. Più struggente
di sonno, e morte, è l'occhiata che scocca.
Non vanamente lei... dolce;

Astimelusa con me non duetta
ma con la sua ghirlanda
è come stella che stria
radioso cielo,
o come gemma d'oro, o piuma fine
...
attraversò con piedi sottili;
fascino rugiadoso di Cinira
posa su chiome di ragazze:
Astimelusa nella folla
oggetto d'amore per tutti...

...
venisse a me vicina, mi prendesse la tenera
mano, subito m'inginocchierei a lei.
Ma ora... ragazza dai profondi [?] pensieri...

Come nel Partenio del Louvre, il coro di ragazze è rapito nella contemplazione di una componente il gruppo stesso che spicca fra tutte. Come Agesicora, Astimelusa potrebbe essere la capocoro: un grado suggerito anche dal gioco fonico sul suo nome in 74, μέλημα δάμωι, «oggetto di passione per tutti»: gioco forse a due facce, se la prima parola *melema* è allusiva anche di *melos* «canto», termine presente nel proemio, καλὸν ὑμνιοισᾶν μέλος, «di ragazze intonanti l'amabile canto».

C'è nella contemplazione delle ragazze una nota aggiunta erotica, perfino più scoperta che nel Partenio del Louvre. Le giovani donne si sentono venir meno se la persona oggetto della loro passione dovesse mai prenderle per mano (79 sg.): e questo trova corrispondenza nel coro del più ampio poema, «stremato» dall'amore per Agesicora (1.77). La bellezza di Astimelusa è barbaglio celestiale (3.66-8): come dimenticare il complesso di immagini sole-stelle del precedente poema (1.40-3, 60-3)? Anche nella seconda poesia il tema della bellezza scivola rapido nell'allusione mitologica, il fascino di Cinira, l'amato di Afrodite (3.71 sg.; anche 1.96 sgg.). Il tema dell'eros serba il consueto taglio giocoso, e non sembra mancare la studiata esagerazione. Nei vv. 61-8 ecco una sferzata di freschezza, d'attualità: richiami personali, dello stesso genere di quelli notati nel Partenio del Louvre. Il coro raffigura se stesso nelle vesti di persona innamorata che spasima senza troppa speranza allo spettacolo di una bellezza trionfale che accende la passione e che il coro loda con particolari piuttosto convenzionali di corporea leggiadria e metafore dell'oro e della luce. Considerati a specchio l'uno dell'altro, i due parteni offrono vivace ingenuità inquadrata in un telaio di forte stilizzazione. Questa rigidità stilistica può essere un tributo all'occasione rituale del canto, forse della sfera iniziatica, forse coinvolgente una divinità del sesso, delle nozze e della fecondità, come Elena e Afrodite (ciò spiegherebbe il cenno a Cinira in 3.71).

Ma Alcmane presenta anche un mondo poetico nettamente diverso, e autentica rivelazione in tal senso è un altro nuovo papiro, pubblicato anch'esso nel 1957, che contiene uno spezzone d'un commentario su un poema cosmogonico (*P. Oxy.* 2390 = 5, fr. 2, col. II *PMG*). Una sparuta manciata di parole genuine di Alcmane appare nel nuovo testo, ma il corpo delle chiose ci consente di ricostruire il complessivo disegno poetico. A quanto sembra, Alcmane concepì lo stato primordiale dell'universo come una massa non distinta, affine a quella che i posteriori filosofi chiamarono ὕλη, materia informe. Venne alla luce la dea Teti e diede forma alla materia, come un artigiano plasma il metallo (vv. 17-9). Atto primigenio, da cui scaturiscono due principî ordinatori, Poros e Tekmor, «la Via» (cioè «la strada che conduce alla meta», «la risorsa») e «il Limite»: H. Fränkel propone di tradurre quei nomi con «Aperta possibilità» ovvero «Accesso», mentre Tekmor sarebbe «Fissa definizione».[17] Ad opera loro la massa primitiva si distribuisce in giorno e in notte, luce e tenebra (25 sg.). Questo processo di differenziazione presenta lati simili allo sviluppo cosmogonico di Esiodo (*Teogonia* 123-5); tuttavia i fattori astratti, non antropomorfici, Tekmor e Poros, hanno ben poco di esiodeo e rammentano invece gli elementi asessuati, senza personale volto, cioè aria, acqua e fuoco della speculazione ionica, di Talete e di Anassimandro. Il ruolo di Teti è sorprendente. Anche altrove, nella letteratura greca arcaica (ed è indicazione di Vernant), dèe marine agiscono come energie divine cosmogoniche,[18] ma Alcmane potrebbe qui essere tributario di concezioni diffuse nel Vicino Oriente, come quella di una «distesa d'acque» regno d'una divinità femminile dell'abisso, come Tiamat nel

poema babilonese *Enuma Elish*.[19] Qualunque sia la fonte di Alcmane, questo suo frammento è un prezioso teste, che rivela quale profonda atmosfera intellettuale si respirasse nella Sparta del settimo secolo a.C. (insospettabile, finora), ed è anche una traccia vistosa di come le teorie filosofiche e gli influssi culturali mediorientali non fossero prerogative dell'area ionica, in questa fase d'apertura del periodo arcaico. Da ultimo, ci fa riflettere su come siano artificiosi e svianti gli steccati che a volte erigiamo fra poeti e filosofi, fra pensiero «mitico» e pensiero «filosofico», in questi secoli in cui si sbozza e modella la vicenda intellettuale della Grecia antica.

Il nuovo frammento ci consente di coordinare in una visuale omogenea un certo numero di pezzi frammentari finora privi di nessi. Per cominciare, ci appaiono ora riconoscibili gli stessi intenti cosmogonici in quell'asserzione sentenziosa che sigla il mito nel Partenio del Louvre (1.13 sg.), laddove Aisa e Poros, «Destino» e «Espediente», definiti «dèi primigeni», hanno una parte significativa come personificazioni dell'ordine etico. Ci riesce anche più illuminante, ora, il significato del commento fornito dallo scoliaste a questo passo: «Con il nome Poros [Alcmane] indica la medesima entità che è rappresentata da Caos nella mitologia esiodea». E non c'è dubbio che il chiosatore si stia riferendo alla funzione cosmogonica di Poros nei versi del frammento 5. Ci è ora possibile ponderare meglio la profondità con cui, in altri punti, Alcmane ricuce i suoi concetti poetici ai mitici albori dell'ordinamento cosmico. Ecco un esempio: per lui le Muse sono figliole di Urano e Gea, Cielo e Terra (67 *PMG*), non di Zeus e di Mnemosine, come nella versione esiodea. Altro frammento: Erse, la Rugiada, un fattore di fertilità, appare come creatura di Zeus e di Selene (57 *PMG*). Per Alcmane, il nome del figlio di Urano è Akmon, e l'appellativo si deve all'«instancabile» (*a-kamatos*) orbitare della volta celeste (61 *PMG*). Tyche, Occasione, è sorella di Eunomia e Peitho, «Legalità» e «Persuasione», ed è anche figlia di Prometheia, «Preveggenza» (64).[20]

Dallo stillicidio di citazioni nei tardi grammatici e studiosi di metrica, era già da gran tempo assodato che Alcmane praticasse poesia epica, attingendo a piene mani dal linguaggio di Omero, e mostrando inclinazione spiccata per i ritmi dattilici. Il suo repertorio, per lo più citato nei nudi titoli, abbracciava il crollo di Troia (68-71 *PMG*), Eracle (72), Niobe (75), Tantalo (79) e Odisseo. Su quest'ultimo serbiamo un verso e mezzo, in metro dattilico, interessante per la rivelazione di come «Circe un tempo (con la cera) avesse spalmato le orecchie dei compagni di Odisseo, spirito paziente» (80 *PMG*):

καί ποκ' Ὀδυσσῆος ταλασίφρονος ὤατ' ἑταίρων
Κίρκα ἐπαλείψασα.

Alcmane ha qui modificato il racconto omerico, attribuendo all'intervento diretto e personale di Circe l'atto che, in Omero, è solo suggerito dalla ninfa all'eroe.

La tecnica di alterare particolari omerici è ora più concretamente attestata, su scala anche maggiore, da un nuovo importante frammento papiraceo (*P. Oxy.* 2443, fr. 1, + 3213).[21] Nel punto da cui possiamo decifrare, le antiche righe appaiono un conciso cenno a Posidone e poi la descrizione di qualcuno che giunge a «un sacrario delle Nereidi»:

]εφ.[... .]ουδεις.[
]φρασάμαν μονὂς[
]ε Ποσειδᾶνος χα[.].
].ος
μα.Λευκοθεᾶν ἐρατὸν τέμενος
ἐκ Τρυγεᾶν ἀνιών, ἔχον
δὲ σίδας δύω γλυκήας.
ταὶ δ' ὅτε δὴ ποταμῶι καλλιρρόωι
ἀράσαντ' ἐρατὸν τελέσαι γάμον
καὶ τὰ παθῆν ἃ γυναιξὶ καὶ ἀνδρά[σιν
φίλτ]ατα κωριδίας τ' εὐνᾶς [τυ]χῆν[,

...Nessuno... (?)
...io solo posi mente (?)...
...Posidone...
...
all'incantato santuario delle Leucotee (= Nereidi)
da Trigea venendo, ed essi avevano
due dolci melagrane.
E quando esse al fiume dalla bella corrente
pregarono perché si compissero le agognate nozze
e la fortuna d'assaporare l'intimità fra donna
e uomo, e le gioie del letto nuziale,...

Questo passo potrebbe avere relazioni con il fr. 81 *PMG*: Ζεῦ πάτερ, αἰ γὰρ ἐμὸς πόσις εἴη, «O Zeus padre, possa lui esser mio marito!». L'autore dello scolio a *Odissea* 6.244, che pure ci trasmette la citazione di Alcmane, fa notare come l'antico lirico abbia sostituito più ragazze alla fanciulla isolata, Nausicaa, che nel punto omerico pronuncia una preghiera simile a quella. La situazione narrativa potrebbe anche adattarsi al nuovo frammento, sebbene lo scarto da Odisseo e dal tema marino (sempre che la nostra visuale sia esatta) alla preghiera delle ragazze per il matrimonio sia piuttosto brutale. C'è un altro punto. È vero, in Omero esiste una Leucotea (al singolare!) che aiuta Odisseo a sfuggire ai flutti, ma nulla ci vien detto di un santuario delle Leucotee (nome che Esichio e l'*Etymologicum Magnum* interpretano come Nereidi). Problematica è anche la lunga subordinata introdotta dal nesso sintattico «e quando...», anomala nello stile di Alcmane. Comunque sia, le corrispondenze sembrano troppo precise per essere fortuite. Potremmo sciogliere almeno alcuni nodi della questione ripensando quella poesia come un racconto in prima persona (φρασάμην, v. 8): se fosse proprio Odisseo, che narra il suo approdo a Scheria? È interessante il dettaglio delle due «dolci melagrane»: è una pennellata concreta, un arricchimento in puro stile di Alcmane. Questo frammento ingrossa la schiera delle prove a sostegno di come fosse noto Omero, nel tardo settimo se-

colo, nella madrepatria ellenica. Elaborazioni, dunque, varianti sul tema mitologico omerico in ritmo di dattili: una scelta poetica che vedremo perfezionarsi e ampliarsi in Stesicoro.

Ancora canto dattilico, questa volta confezionato in esametri, in uno dei più gloriosi testi di Alcmane (26 *PMG*):

οὔ μ' ἔτι, παρσενικαὶ μελιγάρυες ἱαρόφωνοι,
γυῖα φέρην δύναται· βάλε δὴ βάλε κηρύλος εἴην,
ὅς τ' ἐπὶ κύματος ἄνθος ἅμ' ἀλκυόνεσσι ποτήται
νηδεὲς ἦτορ ἔχων, ἁλιπόρφυρος ἱαρὸς ὄρνις.

Non più, mie ragazze dal canto di miele, dalla sacra voce,
non mi reggono più le ginocchia: ah, fossi cèrilo
che sul fiore dell'onda con le alcioni si libra,
cuore che non trema, sacro uccello dalle salmastre iridescenze.

Questi versi sono come un antico preludio alla poesia nostalgica, d'evasione e di fuga dal reale, che echeggerà nei corali della tragedia, specialmente euripidea. È la nota sentimentale del rimpianto che strugge, della malinconia: sfumatura rara nella poesia corale arcaica, quale noi la conosciamo, e che quindi ci svela un lato inaspettato di Alcmane, felice contraltare all'ispirazione che in lui sgorga dalla passione d'amore. L'assommarsi d'aggettivi composti, nel verso iniziale, e poi l'immaginoso richiamo al mondo degli uccelli ci sono ormai famigliari entrambi dalla poesia dei parteni. L'impressione è che il poeta si stia rivolgendo alle ragazze che eseguono i suoi pezzi corali: non è escluso che il tono sia semiserio, come suggerisce il contrasto fra l'età avanzata del cantore, le sue ginocchia che non tengono, e la schietta, forte bellezza delle giovani. Se tale è la chiave di lettura, un immediato parallelo è quello delle ragazze raffigurate nella sezione delia dell'*Inno ad Apollo*, 166-73. È noto che altri poeti corali antichi, come Terpandro e Arione, avevano composto «preludi» in esametri dattilici con accompagnamento di kithara. Nulla vieta d'im-

maginare un simile quadro artistico per questa dolcissima composizione di Alcmane.[22]

Ecco ancora, in un altro celebre frammento, il caratteristico impiego a forte effetto degli elementi della natura (89 *PMG*):

εὕδουσι δ' ὀρέων κορυφαί τε καὶ φάραγγες
πρώονές τε καὶ χαράδραι
φῦλά τ' ἑρπέτ' ὅσα τρέφει μέλαινα γαῖα
θῆρές τ' ὀρεσκῴοι καὶ γένος μελισσᾶν
καὶ κνώδαλ' ἐν βένθεσσι πορφυρέας ἁλός·
εὕδουσι δ' οἰωνῶν φῦλα τανυπτερύγων.

Dormono delle montagne i picchi e le gole,
i promontori, i solchi fluviali,
le stirpi striscianti, quante nutre la terra nera,
le bestie montane, la razza delle api,
i cetacei nell'abisso del mare violaceo;
dormono le stirpi d'uccelli, tese ali.

Il cosmo addormentato. Forse un reagente poetico, per far spiccare a tutto tondo l'inquieto tormento in cuore al cantore: poeti posteriori – Teocrito, Goethe – usarono questo stesso mezzo.[23] I versi di Alcmane s'imprimono nella mente per l'incanto magico del suono, ma anche per la nettezza del disegno descrittivo, capace d'abbracciare il tutto. Nei primi due versi abbiamo la sequenza di cinque corposi sostantivi: sono come potenti pennellate, a sbozzare il massiccio, pietroso volto della natura. Ecco poi, improvvisa, la nota più addolcita delle prime creature viventi e della «terra nera» nel verso 3, vista nella qualità materna. Quindi sfilano in rapido ordine le altre forme della vita, individuate con progressiva esattezza man mano che il severo fraseggio dei versi d'apertura si stempera in registro di grandiosità più adorna, che però nulla perde in solennità («abissi del mare violaceo», «stirpi di uccelli dalle tese ali»). Il poeta, passo dopo passo, edifica una visione complessiva della natura a volo d'uccello, col suo percorrere la di-

stanza che separa i vertici alpestri dai fondali marini, e poi ancora rialza lo sguardo alle creature dell'aria.[24] Il polisindeto e la soppressione degli aggettivi (fino al complessivo «terra nera» di stampo omerico) potenziano il sentimento di vastità, di cosmico respiro. Nel secondo gruppo di tre versi, l'aggettivazione s'infittisce: epiteti tutti di significato generico, e l'effetto d'ampia generalizzazione s'accresce per il ripetersi di φῦλα «stirpi» e γένος «razza» ai vv. 3, 6 e 4. A bilanciare l'apparente nudità, la scioltezza lineare del passo poetico, ecco la tecnica di reiterare parole e suoni, nel v. 1 e nel v. 6, εὕδουσι δ' ὀρέων... εὕδουσι δ' οἰωνῶν, ed anche in φῦλά τ' ἑρπέτ'... φῦλα τανυπτερύγων al v. 3 e al v. 6.

Nelle immagini stellari dei due parteni riassaporiamo il senso di questo arcano fascino della natura (1.62 sg. e 3.66 sgg.). Diverso il quadro, ma analogo il sentimento in un gruppo di versi probabilmente indirizzati a una ninfa o a una baccante, e non è escluso che la cornice formale sia un coro ditirambico (56 *PMG*):

πολλάκι δ' ἐν κορυφαῖς ὀρέων, ὅκα
σιοῖσι Ϝάδῃ πολύφανος ἑορτά,
χρύσιον ἄγγος ἔχοισα, μέγαν σκύφον,
οἷά τε ποιμένες ἄνδρες ἔχοισιν,
χερσὶ λεόντεον ἐν γάλα θεῖσα
τυρὸν ἐτύρησας μέγαν ἄτρυφον Ἀργειφόνται.

Spesso sulle cime alpestri, quando
rallegra gli dèi la festa dalle molte fiaccole,
reggendo un vaso d'oro, gran bacile,
quali usano gli uomini pastori,
ponendovi latte leonino, con le mani
cacio cagliasti, enorme, sodo, per l'Argifonte.

L'ultimo verso di questo frammento ci rivela una nuova, ben diversa qualità espressiva di Alcmane: il suo cordiale interesse per il cibo, le cui varietà sono descritte con amorosi dettagli in più d'una composizione (fr. 19, 20, 56, 95, 96, 98 *PMG*). «Alcmane mangia-tutto»

(ὁ παμφάγος 'Αλκμάν, 17.4 *PMG*): è un ironico autoritratto in una poesia nella quale (d'obbligo il parallelo con Catullo 13) si sente l'attesa che sia l'invitato a pranzo il più concreto e generoso fornitore di commestibili per la tavolata. Già sappiamo come Alcmane professi l'ossequio per la dizione convenzionale epica («terra nera»; «ambrosia notte»; «fulva chioma», e potremmo continuare); ma d'altro canto la sua arte conosce pure l'aguzzo stile delle minuzie concrete, cui nulla sfugge. C'è qualcosa in lui che preannuncia la vena di Aristofane, in quel suo saper balzare dai fini monili, simili a «corolle floreali», del fr. 91 *PMG*, a minestre e polente; dalle montagne dormienti alle tovaglie e alle forme di cacio (17, 19, 39, 56, 96 *PMG*).

L'ampio ventaglio poetico di Alcmane e le sue varie sorgenti ispirative risaltano anche da una serie di frammenti incentrati sul tema di genti e luoghi remoti, semimitici (fr. 131, 148-57 *PMG*): una sorta di soggetti ricalcanti i moduli di Aristea di Proconneso, i cui *Arimaspeia* possono aver fatto da presumibile modello.[25] Ecco due versi particolari per il vigore figurativo e di suggestione (90 *PMG*):

Ῥίπας, ὄρος ἀνθέον ὕλαι,
νυκτὸς μελαίνας στέρνον.

Rifeo, montagna fiorita di boschi,
seno di notte nera.

Ovvio il richiamo alla descrizione evocativa delle cime montane nel fr. 89, ed anche nel 56, prima citati. Alcmane cantò anche oggetti di casa propria: costumi locali, vicende e miti di Sparta. Uno di questi poemi includeva una genealogia dei leggendari re spartani (5, fr. 2, col. I *PMG*); lo stesso Partenio del Louvre offriva un fastoso elenco dei figli di Ippocoonte abbattuti (1.2-12). Altri testi, tutti scomparsi, descrivevano le divinità laconiche di seconda fila (62 *PMG*), località spartane (52, 92 *PMG*) e i *syssitia* in uso nella città laconica, cioè i pasti in comune degli uomini (98 *PMG*).

Caratteristico di Alcmane era un gusto, perfettamente consapevole, delle possibilità insite nella lingua. Già notammo i suoi equilibrismi fonici sui nomi di Astimelusa e Agesicora (3.73 sg.; 1.84), e come etimologizzi Akmon da *akamatos* (61). Questo tipico gusto per il gioco verbale brilla anche in uno stuzzicante esametro (107), Πολλαλέγων ὄνυμ' ἀνδρί, γυναικὶ δὲ Πασιχάρηα, «Parla-molto è il nome dell'uomo; Gode-di-tutto della donna». Quale la chiave di lettura del verso? Obliquo pasticcio (a sfondo erotico) su un libertino offrirsi?[26] C'è un'altra lettura, altrettanto gustosa: vi si potrebbe scorgere una versione condensata del tradizionale contrasto fra la figura maschile del grande lavoratore «Molto-occupato» (πόλλ' ἀλέγων) e la bella, ma indolente immagine femminile della «Fa-gola-a-tutti», la donna nociva di cui è prototipo la Pandora esiodea: χάρις δ' ἐπὶ πᾶσιν ἄητο, «e fascino su tutte aleggiava», *Teogonia* 583; cfr. 590 sgg. e *Opere e giorni* 373 sg. Incontriamo qua e là, in Alcmane, l'indovinello (1.66 sg.), ma il poeta ha propensione anche per la frase proverbiale succosa, come «civetta che gracchia dal trave del tetto» (1.86 sg.); «vicino per vicino è una gran cosa» (123); «esperienza è inizio di sapienza»; «stretta la via, spietato il Fato» (102).

Questo affetto per la parola potrebbe avere più profondi sensi in due brevi ma importanti testi (39 e 40 *PMG*):

Ϝέπη τάδε καὶ μέλος 'Αλκμὰν
εὗρε γεγλωσσαμέναν
κακκαβίδων ὄπα συνθέμενος.

Queste parole e il canto Alcmane
inventò, decifrando voci
d'eloquenti pernici.

Ϝοῖδα δ' ὀρνίχων νόμως
παντῶν.

so cadenze musicali d'uccelli,
di tutti.

Altrove l'interesse di Alcmane per il mondo degli uccelli è a doppio senso: ma quando il poeta afferma di attingere la propria arte dagli alati, dobbiamo dargli credito di seria sincerità. Il primo frammento ha l'aria di una *sphragis* del poeta, una firma, un personale «sigillo»: traluce la fierezza per una maestria nativa, corroborata dalla scoperta intellettuale. La poesia cessa di essere il passivo «dono delle Muse».[27] Secondo un'ipotesi di Gentili, nel frammento si riflette anche l'importanza dell'imitazione (e della parodia) nella cornice di oralità che delimita la primitiva poesia lirica greca.[28] In più di un passo Alcmane invoca le Muse per averne celeste ispirazione (14, 27, 30, 67; anche 28, 43, 59b *PMG*). Il poeta associa la potenza del canto all'energia dell'amore e del desiderio (esempio 3.1 sgg.; ed anche fr. 27 *PMG*). Non manca la consapevolezza del lato intellettuale del mestiere di poeta (fr. 39): è una breve dichiarazione di maestria, cosciente, destinata a fiorire, più tardi, nella caratteristica fierezza pindarica della propria personale *sophia*, l'eccellenza poetica.

Un denso, nuovo frammento reca altre tracce dell'autocoscienza poetica di Alcmane (4, fr. 1.4-6 *PMG* = *P. Oxy*. 2388): in esso pare che Alcmane esprima commenti sui propri predecessori, che «mostrarono alla gente mirabilia di nuove poesie, delicate, piene d'incanto»:

σαυμαστὰ δ' ἀνθ[ρώποισι
γαρύματα μαλσακὰ
νεόχμ' ἔδειξαν τερπ]

Questi versi sono fra le più antiche testimonianze nella

lirica greca arcaica di un poeta che apertamente discute delle creazioni artistiche che l'hanno preceduto. Da rilevare con accuratezza la generosità del verdetto critico di Alcmane. Il frammento ossirinchita di recente scoperta, oltre a confermare l'esistenza del sesto libro delle poesie, può forse anche racchiudere un riferimento al *topos* dell'immortalità spettante al poeta, della gloria, del κλέος (*P. Oxy*. 3209, fr. 1; cfr. Saffo fr. 55 e 147 *PLF*; Ibico fr. 282.47 sg. *PMG*).

Nell'antichità, la fama di Alcmane era legata al suo volto di poeta d'amore. È caratteristico il fatto che scrittori posteriori abbiano interpretato come dichiarazioni di personale passione frasi poetiche che s'inquadrano, invece, nel gioco di convenzioni (per nulla autobiografiche) della poesia corale. Ateneo, ad esempio (13.600 sg.), credeva d'intravedere nei versi seguenti un Alcmane innamorato alla follia della poetessa Megalostrata (59b *PMG*):

τοῦτο Ϝαδειᾶν ἔδειξε Μωσᾶν
δῶρον μάκαιρα παρσένων
ἁ ξανθὰ Μεγαλοστράτα.

Questo dono delle Muse soavi
rivelò al mondo la bionda Megalostrata
beata fra tutte le ragazze.

Ma a giudicare dai resti poetici, ad ispirare il canto amoroso di Alcmane è più la giocosa levità, che la passione profonda: e questo in ogni vicenda d'amore, con ragazzi o ragazze. Ancora una coppia di versi, citati da Ateneo in un uguale contesto, rivelano non la febbre, l'ossessione, ma la faccia più aggraziata dell'amore:

Ἔρως με δηὖτε Κύπριδος Ϝέκατι
γλυκὺς κατείβων καρδίαν ἰαίνει.

Eros ancora, per volontà di Cipride,
dolce stillando mi blandisce il cuore.

Un altro breve frammento sul tema Eros lascia trasparire l'originalità divertita con cui Alcmane deve aver trattato l'amore omosessuale fra maschi (58).[29]

Il nerbo della poesia di Alcmane che avrebbe potuto giustificare il fregio a lui attribuito da Ateneo di «principe della poesia d'amore» non è approdato a noi: in compenso, le vicende della trasmissione testuale sono state meno crudeli nel regalarci poesia sufficiente a sottoscrivere un altro titolo conferitogli da una tarda voce poetica: «Alcmane, l'aggraziato», τὸν χαρίεντ' Ἀλκμᾶνα (*Antologia Palatina* 7.19, 159 *PMG*).

3. STESICORO

Stesicoro di Imera, che gli antichi consideravano l'erede di Alcmane nell'arte lirica, deve la sua miglior notorietà alla maestria nel rielaborare in metri lirici i soggetti dell'epica. Narrazioni liriche di notevole ampiezza: una tecnica di poesia di cui Stesicoro non sembra sia stato l'unico depositario. Sacada di Argo, che poetò a Sparta sul finire del settimo secolo a.C., compose un *Sacco di Troia* che in ampiezza e puntiglio di dettagli si lasciava alle spalle perfino la versione stesicorea (Ateneo 13.610c). Xanto di Lidia, un altro precursore di Stesicoro, dai contorni nebulosi, fu autore di un'*Orestea* che potrebbe aver fatto da modello a Stesicoro stesso (Ateneo 12.512 sg.; Eliano, *Varia Historia* 4.26; 699-700 *PMG*). Sul vasellame coevo il soggetto mitologico è fra i più richiesti: una circostanza coerente con questo fervore inventivo di trasfondere l'elemento mitico tradizionale in forme originali e piene di vita.

La nostra conoscenza della poesia stesicorea è debitrice di spettacolari arricchimenti alle sabbie egiziane e all'acume tenace dei papirologi. Papiri da poco tempo editi hanno allargato il nostro sapere relativo ai *Nostoi* (209 *PMG*, i «Ritorni» degli eroi achei da Troia vinta),

alla *Palinodia* in riabilitazione di Elena (193), all'*Orestea* (217) e alla *Caccia del cinghiale calidonio* (222); nell'ultimo quindicennio sono tornate in luce parti consistenti della *Gerioneide* (S7-87 *SLG*), del *Sacco di Troia* (S88-132), dell'*Erifile* (S148-50) e infine – è l'apporto forse più significativo – un poema finora sconosciuto sulle vicende della casata di Edipo e sulla contesa fra Eteocle e Polinice (*P. Lille* 73 e 76). Queste nuove scoperte hanno dato concretezza all'alto giudizio di valore che i critici antichi attribuivano all'opera di Stesicoro; ne hanno inoltre confermato il ruolo d'anello congiuntivo fra narrativa epica e lirica, ponendone in luce l'influenza sulla trasposizione dei soggetti mitologici nell'arte figurativa del sesto secolo a.C.[30] In ogni caso, è buona cosa invitare alla cautela critica. Non esiste unanimità fra gli studiosi nell'attribuire con certezza a Stesicoro la totalità dei nuovi frammenti di tema troiano e tebano. In particolare, alcuni schemi metrici dei testi Lille (si veda oltre, p. 342 sgg.) si staccano dalla tecnica compositiva attestata in Stesicoro.[31] Gli argomenti, lo stile parlano a favore di un'elevata probabilità stesicorea, ma non garantiscono certezze geometriche.

La tradizione biografica colloca le date di Stesicoro fra il 632/29 e il 556/3 a.C. (Suda), facendone grosso modo un contemporaneo di Saffo e di Alceo (Suda, alla voce «Saffo»), posteriore di una generazione rispetto ad Alcmane.[32] Due località sono associate al poeta: Matauro locrese, nel mezzogiorno d'Italia, e Imera in Sicilia. Si parlava d'una sua sepoltura a Catania: la sua tomba era celebrata per i particolari architettonici. Tra gli scrittori antichi, i più lo ricollegano a Imera, ma anche in Matauro il poeta avrebbe potuto assorbire quell'intreccio d'elementi ionici e dorici, sia nella sfera del lessico, sia dell'arte letteraria, che è la cifra del suo canto. La data di morte di Stesicoro fu fatta coincidere, in antico, con quella della nascita di Simonide (556/3): sincronia che potrebbe in realtà simboleggiare il marca-

to spartiacque fra un vecchio e un nuovo stile. Simonide stesso cita Stesicoro come caposaldo dell'arte, sullo stesso piedistallo d'Omero (564 *PMG*). Eupoli, nella commedia *Iloti* del 424 ca. a.C., raggruppa le poesie di Stesicoro con quelle di Alcmane e Simonide sotto l'etichetta di «antiquate» (ἀρχαῖος, fr. 139 *CAF* = Stes. 276b *PMG*).

I nuovi frammenti chiariscono il ruolo di Stesicoro nella maturazione dello stile narrativo lirico d'ampia scala in Bacchilide e nell'ode pindarica, di cui è esempio la quarta *Pitica*. Le sue poesie, a giudicare dall'apparenza, possedevano forse più ampie cadenze, accostandosi più al flusso dell'epica che alle ardue tecniche selettive della lirica fiorita nel tardo sesto, e nell'incipiente quinto secolo.

Ma i testi da poco noti sollevano densi interrogativi. Quali erano le modalità del canto, le circostanze esecutive? Erano testi corali? Consideriamo la *Gerioneide*. Pare che la sua estensione fosse di almeno 1500 versi: tre volte e mezzo più ampia della quarta *Pitica* di Pindaro, la più possente ode corale greca a noi nota. Una composizione tale, con calcolo grossolano, richiederebbe qualcosa come quattro ore per essere eseguita: un'enormità impensabile, per un coro impegnato in passi di danza.[33] Il ritmo è agile, elastico: vien da pensare che Stesicoro stesso intonasse questi canti, su accordi della sua lira solista, senza accompagnamento corale.[34] Questo tipo di poesia, un genere derivato dall'epica o dalle recitazioni rapsodiche, si definisce «citarodico».[35] Dall'arte dei rapsodi si stacca, in quanto è composizione originale: ma anche dal canto monodico diverge, per la sua qualità di narrazione ampia, che rinuncia al sentimento personale, alla concentrata brevità della lirica. S'è fatto cenno al *Sacco di Troia* di Sacada e all'*Orestea* di Xanto: opere presumibilmente da includere in questa medesima classe di poesia.

Ma ecco profilarsi un secondo problema. Il nome

«Stesicoro» è segno d'un certo vincolo con il «coro»: il suo significato potrebbe infatti essere «ordinatore di cori». Puntualmente, Suda ci informa che il nome vero del poeta era Tisia: «fu chiamato Stesicoro, perché per primo ordinò un coro che cantava al suono della kithara» (κιθαρωιδίας χορὸν ἔστησεν). Non è da escludere che «Stesicoro» suonasse come un titolo artistico: «direttore del coro». Interpretazione cui si dà sempre maggior credito sulla base del riferimento a «Stesicoro» contenuto nel *Marmor Parium* 50 alle due date più tarde.[36] Non esiste frattura insanabile, naturalmente, fra una figura di Stesicoro/Tisia compositore di poesia corale analoga a quella di Alcmane, e uno Stesicoro/Tisia che, probabilmente a uno stadio più maturo della carriera poetica, elevò ad adulta perfezione i poemi citarodici narrativi ad ampia scala, legando ai temi epici i metri lirici, innovazione d'arte per cui ebbe fama di maestro. Resta il fatto che il nome lascia indovinare forti corrispondenze con la poesia corale, mentre i testi di recente scoperta indicano poemi che, al primo sguardo, non si direbbero proprio di natura corale.

Sia come sia, l'opera stesicorea si fregia d'alti elogi dalla critica antica: e il primato della lode ricade più sulle doti epiche, che sulle liriche. Orazio schiera le «austere muse» di Stesicoro (*graves Camenae*) a ridosso di Omero (*Odi* 4.9.8-11). Dionigi d'Alicarnasso s'allinea nel giudizio (*Sulla disposizione delle parole* 24) ed elogia la *megaloprepeia*, «l'ampio respiro tematico» di Stesicoro, nonché la cura riservata al «carattere e al rango delle sue figure» (*De veterum censura* 2.7), qualità che possiamo oggi ammirare, più validamente attestate, nelle scoperte testuali recenti. Per lo Pseudo-Longino, Stesicoro è «il più omerico» (*Del Sublime* 13.3). Quintiliano gli assegna il secondo piazzamento, alle spalle di Pindaro, per «l'energia del talento» (*ingenio validus*): il critico antico dà risalto alla sublimità dei temi epici, di battaglie e di eroi (*maxima bella et clarissi-*

mos canentem duces et epici carminis onera lyra sustinentem), «cantore d'immense guerre e di fulgidi capi, reggente sulla lira il peso dell'epico canto» (10.1.62). Colpi di spillo, però, sull'*abundantia* stesicorea, la prolissità:

Certo, ai suoi personaggi riserva proporzionata dignità nell'azione e nel dire: se avesse contenuto le dimensioni, avrebbe potuto duellare da pari a pari con Omero. Ma è torrenziale e dilaga (*redundat atque effunditur*), un difetto che, benché degno di biasimo, non è che il lato negativo della sua fluvialità straripante.

La cadenza allentata della *Gerioneide* e il poema sui figli di Edipo confermano il giudizio di Quintiliano. Ermogene trovava «molto piacevole» (σφόδρα ἡδύς, *Le figure stilistiche* 3.322 Walz) il suo uso prodigo dell'aggettivazione.

L'ampiezza descrittiva caratterizza la maggior parte della poesia stesicorea. Nella *Gerioneide*, ecco il centauro Folo che offre a Eracle una coppa di vino (181 *PMG*):

σκύφιον δὲ λαβὼν δέπας ἔμμετρον ὡς τριλάγυνον
πί' ἐπισχόμενος, τό ῥά οἱ παρέθηκε Φόλος κεράσας.

brandendo una tazza, una secchia, misura tre fiasche,
beveva, ben fermo, e Folo gliela porse, dopo aver
[spillato.

Qui quasi ogni cosa è detta due volte. Eppure l'accumulo di elementi d'arricchimento non è privo di struttura. Nel primo verso, una sola forma verbale contro quattro nominali (sostantivi o aggettivi): una proporzione che si rovescia simmetricamente nel secondo verso. Questa prodigalità espressiva pare meglio funzionale alla narrazione quando si tratta di dipingere l'esotico Occidente dove era nato il mandriano di Gerione, Eurizione (184 *PMG*):

σχεδὸν ἀντιπέρας κλεινᾶς Ἐρυθείας
Ταρτησσοῦ ποταμοῦ παρὰ παγὰς ἀπείρονας ἀργυρορίζους
ἐν κευθμῶνι πέτρας.

quasi di contro alla gloriosa Erizia
presso gli sgorghi immensi del fiume Tartesso, radici d'argento
nel cavo della roccia.

La ricchezza degli aggettivi composti – un tratto stilistico destinato a fiorire più vistosamente nella narrativa lirica di Bacchilide – non è puramente decorativa. Nei nuovi frammenti lo snodarsi del racconto, come mostreremo, offre lucidi esempi di come questa fecondità di particolari possa anche servire a risvegliare il pathos.

Nel linguaggio, non c'è dubbio, Stesicoro è «omericissimo». La sua lingua è un dorico letterario, con distinta predilezione per le formule omeriche. La scandita cadenza dattilica dei metri favorisce l'assunzione di prestiti omerici. Ma gli adattamenti stesicorei godono di notevole indipendenza ed elasticità. Ne è documento questo frammento dei *Nostoi* (209 *PMG*):

θε[ῖ]ον ἐ[ξ]αίφνας τέρας ἰδοῖσα νύμφα
ὧδε δε[..]. Ἑλένα φωνᾶι ποτ[ὶ] παῖδ' Ὀδύσειο[ν·
«Τηλέμαχ[..]τις ὅδ' ἁμὶν ἄγγελ[ο]ς ὠρανόθεν
δι' αἰθέρο[ς ἀτ]ρυγέτας κατέπαλτο βαδ[
].ε φοιναι κεκλαγγω[
]...ς ὑμετέρους δόμους προφα.[.......]υς
]....αν.υς ἀνὴρ
βο]υλαῖς Ἀθάνας
].ης αυτα λακέρυζα κορώνα
].μ' οὐδ' ἐγώ σ' ἐρύ[ξ]ω
Παν]ελόπα σ' ἰδοῖσα φίλου πατ[ρ]ὸς υἱὸν...»

all'improvviso scorgendo il prodigio divino
così Elena, la sposa, dice al figlio di Odisseo:
«Telemaco, qualunque sia, questo è un messaggio dal cielo
che per l'etere infecondo si proietta
...stridendo...
(Odisseo?) nelle vostre sale apparendo
...uomo...
per mente di Atena

...eccola, garrula cornacchia
...non sarò io a trattenerti,
ma Penelope vedendo te, figlio d'amato padre...»

Stesicoro qui segue con stretta fedeltà la scena omerica del congedo di Telemaco dai suoi ospiti spartani nell'*Odissea*, 15.113 sgg. In Omero il tema dei doni precede, ben particolareggiato (*Od.* 15.113-29); poi, quando Telemaco sta per congedarsi, ecco, il segno si manifesta (*Od.* 15.160-3):

ὣς ἄρα οἱ εἰπόντι ἐπέπτατο δεξιὸς ὄρνις,
αἰετὸς ἀργὴν χῆνα φέρων ὀνύχεσσι πέλωρον,
ἥμερον ἐξ αὐλῆς· οἱ δ' ἰΰζοντες ἕποντο
ἀνέρες ἠδὲ γυναῖκες.

e quand'ebbe così parlato, un uccello gli aleggiò da destra, un'aquila che recava negli artigli un'oca portentosa, candida, domestica, preda dal cortile: e tutti l'inseguivano, uomini e donne.

Tutti gli astanti giubilano, il giovane figlio di Nestore, Pisistrato, chiede a Menelao di decifrare l'apparizione, ma Elena lo previene (171-8). Segue una breve preghiera di Telemaco per il concretarsi della profezia, e infine la partenza del giovane eroe (180-4). Naturalmente Stesicoro scorcia e addensa la scena, pur serbando i lineamenti fondamentali della versione omerica. Fa iniziare l'episodio con il segno prodigioso, e dà subito a Elena smalto particolare: lei per prima avvista, descrive e interpreta l'arcano. Stesicoro varia la forma del presagio: all'aquila di Omero aggiunge una garrula cornacchia, prendendo a prestito un'espressione di Esiodo (*Opere e giorni* 747), assente in Omero. L'accento va posto sull'uso drammatico del discorso diretto: un taglio dello stile lirico che acquisterà potenza in Pindaro e in Bacchilide. S'aggiunge poi uno spezzone minuscolo di testo (col. II): il dono di Menelao, che in Omero era un cratere d'argento massiccio con gli orli ageminati d'oro (*Od.* 15.115-9), diviene ora un vaso, parte del bottino

predato dalla reggia di Priamo. Ancora una variazione, dunque, un virtuosistico arabesco sul materiale omerico.

Altre rivelazioni sul poetare di Stesicoro (Omero in filigrana) sono offerte da questo frammento, di fresca pubblicazione, sulla morte di Gerione: la provenienza è la *Gerioneide* (515.14-7 *SLG*):

ἀπέκλινε δ' ἄρ' αὐχένα Γαρ[υόνας
  ἐπικάρσιον, ὡς ὅκα μ[ά]κω[ν
ἅτε καταισχύνοισ' ἁπαλὸν [δέμας
  αἶψ' ἀπὸ φύλλα βαλοῖσα...

allora Gerione reclinava il collo
di lato, come quando un papavero
insudiciando il vellutato corpo,
rendendo alla terra i suoi petali...

Il brano reca l'eco della morte di Gorgizione nell'*Iliade*, 8.306-8:

μήκων δ' ὡς ἑτέρωσε κάρη βάλεν, ἥ τ' ἐνὶ κήπωι
καρπῶι βριθομένη νοτίηισί τε εἰαρινῆισιν·
ὣς ἑτέρωσ' ἤμυσε κάρη πήληκι βαρυνθέν.

come un papavero fa ondeggiare la testa, nell'orto,
per il peso dei semi, e di gocciole primaverili:
così, per il peso dell'elmo, lui faceva ondeggiare la testa.

A quanto sembra, Stesicoro tace il particolare delle «gocciole primaverili» (ripreso da un più tardo riecheggiatore, Virgilio, *Eneide* 9.436), ma accresce la commozione dicendoci del fiore che è «vellutato» e che «s'insudicia» rendendo alla terra i suoi petali. In Omero «l'immacolato Gorgizione» è il figlio del re Priamo e di una leggiadra madre, dall'aspetto «come di creatura celeste» (*Iliade* 8.303-5). Il Gerione di Stesicoro possiede tre corpi e ali, come armi da battaglia: e questo è un ampliamento rispetto alla figura mostruosa già cantata da Esiodo, che dispone di tre teste soltanto (*Teogonia*

287).[37] La ripresa del motivo omerico, condotta alle sue conseguenze estreme, potrebbe rivelarsi grottesca: un papavero «dal vellutato corpo» (sempre che δέμας sia corretta integrazione) è un termine di paragone che sconfina nel bizzarro, per una creatura del terrore che agonizza. Che pensare? Forse Stesicoro avrà voluto accogliere la sfumatura omerica come tassello per il suo patetico, partecipato ritratto di Gerione. Il poeta pare conscio che la sua similitudine ha in sé rischi d'assurdità, d'incoerenza. Nell'alta gravità dello stile eroico anche un tale scherzo di natura abbattuto da Eracle può trasformarsi in vittima, per la quale non è escluso che l'ascoltatore parteggi.

La similitudine del papavero è un cruccio estetico, e critico: ma è buon esempio dei limiti e dei rischi legati alla pratica di riesumare motivi omerici. Estraniato, trapiantato in strutture eterogenee, il linguaggio di Omero assume – superato un limite – sapori stravaganti, precipita di schianto nell'eccesso. Altri poeti – Archiloco, Saffo, Alceo – orientarono il fraseggio omerico a ritrarre situazioni originali, destituite d'ogni tempra epica. Allo stesso tempo non dobbiamo sottostimare lo spontaneo piacere che i Greci del settimo e del sesto secolo traevano da questo tipo di racconti, attratti dalle loro qualità figurative: la pittura su vasellame e una rappresentazione su grande scala come quella del vaso François (570 a.C. ca.) ne sono evidente prova. L'età di Stesicoro manifestava una progressiva insoddisfazione per l'epica investita dell'autorità sacrale d'esser norma e regola dell'agire umano: e il poeta può aver condiviso questo sentimento. Quel suo riplasmare non solo le forme, ma perfino la sostanza del materiale dell'epos è una spia di quanto fosse consapevole che lo stampo eroico non era ormai più all'altezza dei tempi.

Le innovazioni più spregiudicate appaiono nella sua *Palinodia* di Elena. «No, non è sincero questo mito» esclama Stesicoro, «tu non salisti su ponti di navi, tu non toccasti torrioni di Troia» (192 *PMG*). E qui il poeta sviluppò il motivo, forse già presente nell'esiodeo *Catalogo delle donne*, che non Elena in carne ed ossa, ma un suo fantasma, un *eidolon*, approdasse a Troia.[38] Ora, poiché abbiamo prova non di un'unica, ma di due *Palinodie*, è probabile che Stesicoro narrasse due differenti versioni della vicenda *eidolon*: una nella quale la vera Elena non era mai partita per una qualsiasi destinazione (Dione Crisostomo 11.40); un'altra, nella quale l'eroina era affidata alla custodia di Proteo, come nell'*Elena* di Euripide (193.15 sgg. *PMG*).[39] La protagonista di una sua originale *Elena* pare che mostrasse tratti comuni con quella che sarebbe stata l'Elena dell'*Agamennone* eschileo, una donna nociva, immorale, piena di lussuria (190 *PMG*). A questo poema potrebbe appartenere un frammento contenente la maledizione che Afrodite scagliò sui figli di Tindareo (223 *PMG*), un particolare narrativo già contenuto nel *Catalogo* esiodeo (176 M-W = 93 Rz). In questa versione, prima del matrimonio con Menelao, Elena è rapita da Teseo, e da lui concepisce una creatura, che altri non è se non Ifigenia (191 *PMG*). Anche nella sua *Iliou persis*, «Sacco di Troia», Stesicoro può aver ritratto Elena in luce sinistra, ma le reliquie sono troppo scarne per consentire affermazioni categoriche (S104 *SLG*). Questa interpretazione della figura di Elena doveva essere coerente fra i poeti di Lesbo della generazione di Stesicoro (Saffo 16.6-10 e Alceo B10 *PLF*).[40] S'è anche avanzata l'ipotesi che le *Palinodie* rappresentassero le «scuse ufficiali» porte dal poeta a Sparta, o a una delle colonie doriche in Magna Grecia dove Elena era figura di primo piano nel culto. Questa rettifica del dato mitico può paragonarsi al processo di revisione cui Pindaro sottopone la storia di Neottolemo nel *Peana* sesto e nella settima *Nemea* (si veda oltre, pp. 412, 434 nota 15).

Stesicoro fu colpito da cecità: almeno così si narrava. E ne sarebbe stata causa il rancore di Elena (probabil-

mente a seguito di come ne aveva distorta la figura nell'*Elena*); ma non appena intonò la *Palinodia* Stesicoro riacquistò la vista. La leggenda s'era già consolidata in tradizione nel quarto secolo a.C. (cfr. Platone, *Fedro* 243a; Isocrate, *Elena* 64): ma non si esclude che sia scaturita da un'affermazione metaforica sul buio e sulla luce, travisata come concreto dato della biografia. Il commentario ossirinchita che riporta l'avvio delle due *Palinodie* informa che Stesicoro muove critiche ad Omero nel primo poema, e ad Esiodo nel secondo (193 *PMG*). È una notiziola confermata da Platone, che confronta la cecità di Omero con la vista recuperata di Stesicoro (*Fedro* 243a = 192 *PMG*):

Per quei poeti che nel raccontare le antiche storie sbagliano, esiste un modo di redimersi: *Omero* non lo praticò, *Stesicoro* sì. Gli fu tolto il lume degli occhi, per aver gettato fango su Elena: seppe capire la colpa (*Omero non lo seppe fare*) e, da musico qual era, compose la melodia: «No! non è sincero questo mito...».

Non solo non è chiara la relazione che intercorre fra le due *Palinodie*, ma ci si domanda anche se fossero o no totalmente indipendenti dall'*Elena*.[41] A giudicare da come gli autori antichi citano queste opere, l'impressione dominante è che i poemi stesicorei fossero distinti.

Lo stile narrativo di Stesicoro è generoso di particolari di colore: non è una sorpresa se la pittura su vasellame del sesto secolo a.C. attinge a piene mani da quei racconti. Il Cycno di Stesicoro, ad esempio, innalza un macabro santuario con i crani delle sue vittime (207 *PMG*).[42] Ed è probabilmente il primo poeta, Stesicoro, a darci l'immagine di Atena che sprizza «corrusca d'armi» dalla testa di Zeus (223 *PMG*).[43] Degno di un gran pittore è il suo schizzo con Artemide che castiga Atteone gettando su di lui una pelle fresca di cervo (236 *PMG*).[44] Non solo la *Gerioneide* ospita il tocco di compassione per la creatura sconfitta, per quanto mostruosamente bizzarra: è forse riconoscibile una pennellata

di simpatia commossa nel bozzetto del cinghiale calidonio che «puntò il grifo – la punta – nella terra», in segno, probabilmente, di terrore (221 *PMG*).

Stesicoro non fu solo innovatore nei temi. Agì sui generi: questo parrebbe il senso di una tradizione che vuole il poeta compositore di canti bucolici, come quelli incentrati sulla figura del mandriano Dafni (280, 281 *PMG*), il cui alveo d'origine poteva essere stata la Sicilia nativa di Stesicoro. Ma è bene rammentare, a questo proposito, che si agitano problemi di genuinità.[45] Nel catalogo stesicoreo ci sono anche favole animalesche, con sapida sigla moralistica, di tipo esopico. Una vena popolaresca che scorre? Può darsi. Aristotele cita due pezzi di poesia politica: un terzo, riportato per esteso da Eliano, è più esposto ai dubbi di paternità (281 *PMG*).[46] Due poemi sul tema dell'amore disperato: *Calice* e *Radine* (277, 278 *PMG*): la tradizione li ascrive a Stesicoro, ma queste trame rispecchiano gusti compositivi più recenti, e potrebbero ben essere opera di quello Stesicoro del quarto secolo che è nominato dal *Marmor Parium*.[47] Un sospetto analogo grava sul *Dafni* appena citato. D'altro canto, Stesicoro godeva fama anche di poeta versato nell'eros (276 *PMG*). Che coltivasse anche quest'orto poetico è ora documentato dai frammenti riaffiorati, in particolare una poesia di ragguardevole estensione, con sfumatura erotica, per un leggiadro ragazzo. Page la regala a Ibico: ma c'è alta probabilità che l'opera fosse di matrice stesicorea (S166-219 *SLG*).

L'indice delle composizioni note di Stesicoro rivela un interesse energico per il mito di Eracle, un soggetto molto popolare in Magna Grecia, visto che le scorribande avventurose dell'eroe, da un capo all'altro della terra, includevano quelle remote zone coloniali nei racconti di miti celebri.[48] *Cerbero*, *Cycno*, *Gerioneide*, probabilmente anche *Scilla*, tutte queste opere hanno legame con Eracle. Il ciclo troiano è rappresentato da *Nostoi* («Ritorni»), *Sacco di Troia*, *Elena*; si riconosce il ciclo

tebano nell'*Erifile* e nel poema incentrato su Tebe or ora scoperto (*P. Lille* 73, 76). I suoi *Orestea*, *Caccia al cinghiale calidonio* e *Ludi funebri di Pelia* dimostrano l'interesse del poeta in tradizioni diverse, sia legate al Peloponneso, sia alla Grecia del nord.

Possiamo cogliere la fantasia stesicorea all'opera in vasti tratti di un intero poema, la *Gerioneide*,[49] e per questo dobbiamo ringraziare le recenti scoperte. Un frammento già noto, invece, perché citato da Ateneo, narra del viaggio del Sole in una conca d'oro sui varchi dell'Oceano «nell'incavo nero, magico, degli astri, fino a sua madre, alla sposa, ai figli», mentre Eracle «s'immerse nel bosco, a gran passi, macchia opaca di lauri» (185 *PMG*). Non è certo se Eracle, a questo punto, stia entrando o uscendo dalle terre occidentali teatro del suo scontro con Gerione. Ma è più probabile la prima interpretazione, sostenuta, contro l'ipotesi di Page, da Barrett e Gentili.[50] Non c'è dubbio, invece, che una geografia fantastica – riecheggiamento dei canti 10-2 dell'*Odissea* – entri nel crogiolo compositivo dell'opera. Territori del mito, vasti orizzonti del poema, tutto questo risalta dai particolari relativi al bovaro di Gerione, Eurizione (184 *PMG*, frammento prima citato). La madre di Eurizione, una delle Esperidi, quand'era ancora bambino lo condusse «su ribollire d'abisso salmastro... all'isola celeste dell'incanto, dove le Esperidi hanno sale massicce d'oro» (S8 *SLG*). L'ariosità delle prospettive geografiche, l'accuratezza genealogica anche per le figure dei comprimari sono tracce chiare del poema d'ampie proporzioni. Il papiro reca un segno sticometrico: verso 1300, e non è la fine del poema!

Tra i frammenti di nuova acquisizione, il più notevole descrive la morte di Gerione. Qui il poeta poteva darci una pittura esaltante, il mostro orribile schiacciato dal trionfatore: ma Stesicoro opta per una concordia verso il vinto, contemplato in luce di creatura che Eracle spezza. Ed ecco Gerione sciogliere un lungo

discorso, probabilmente a Eracle, docilmente modellato su quanto Glauco dice a Sarpedonte nell'*Iliade*, 12.310-28.[51] Epiteti ornano i versi che preludono al discorso (e fra essi «immortale» ha alta probabilità d'esser genuino), e la loro funzione è di nobilitare il personaggio, come d'illuminare il contrasto con la sua ora fatale che s'avvicina (S11.1-12, 16-26 *SLG*):

τὸν
δ' ἀπαμ[ειβόμενος
ποτέφα [κρατερὸς Χρυσάορος ἀ-
θανάτοιο [γόνος καὶ Καλλιρόας·

«μή μοι θά[νατον προφέρων κρυόεν-
τα δεδίσκ[ε' ἀγάνορα θυμόν,
μηδεμελ[
αἰ μὲν γὰ[ρ γένος ἀθάνατος πέλο-
μαι καὶ ἀγή[ραος ὥστε βίου πεδέχειν
ἐν 'Ολύμπ[ωι,
κρέσσον[ἐ-
λέγχεα δ[
...
αἰ δ' ὦ φί[λε χρὴ στυγερόν μ' ἐπὶ γῆ-
ρας [ἱκ]έσθαι,
ζώ[ει]ν τ' ἐν ἐ[φαμερίοις ἀπάνευ-
θε θ[ε]ῶν μακάρω[ν,
νῦν μοι πολὺ κά[λλιόν ἐστι παθῆν
ὅ τι μόρσιμ[ον

καὶ ὀνείδε[
καὶ παντὶ γέ[νει
ὀπίσω Χρυσ[άο]ρο[ς υ]ἱόν·
μ]ὴ τοῦτο φ[ί]λον μακά[ρε]σσι θε[ο]ῖ-
σι γ]ένοιτο»

a lui
replicando
disse la possente creatura di Crisaore
immortale e di Calliroe:

«Non agitarmi innanzi la morte
che raggela, per tentare d'impaurire la mia accesa
baldanza...
Se infatti per nascita sono immortale

e immune da vecchiaia, tanto da partecipare
all'esistenza degli Olimpi,
meglio (sarebbe duellare che lasciare di sé)
biasimo

...
Quindi, amico mio, se alla vecchiaia odiata
devo arrivare
e vivere fra gli effimeri distante
dai beati dèi,
per me molto meglio patire
la mia quota fatale

(insopportabile) che eredità
di disonore lasci ai suoi nel tempo
il figlio di Crisaore.
Ah, che agli dèi beati
non piaccia mai questo...»

Quadro narrativo e linguaggio risalgono a Omero, ma con aggiustamenti di lucidità acuta. Sull'impasto sonoro della dizione formulare, propria dell'ethos eroico, Stesicoro stacca una nota smagliante d'emozione, in quel suo ripetere «dèi beati» (19, 25) in attrito stridente con «la morte che raggela», spettro innanzi alla vittima.

L'urto patetico fra la sollecitudine per le persone care e la saldezza del guerriero piegato si fa più vivo nella scena tra Gerione e la madre, Calliroe. Un tal quadro – il combattente e la *mater dolorosa* – ha stretti agganci con i dialoghi che Achille e Teti si scambiano in *Iliade* 18, o con la scena di Ettore ed Ecuba, in *Iliade* 22. Caso vuole che della supplica di Calliroe sopravvivano scarse reliquie (S13.1-5 *SLG*):

ἐγὼν [μελέ]α καὶ ἀλασ-
τοτόκος κ]αὶ ἄλ[ασ]τα παθοῖσα
Γ]αρυόνα γωνάζομα[ι,
αἴ ποκ' ἐμ]όν τιν μαζ[ὸν] ἐ[πέσχεθον...

io, dalla maternità maledetta,
dalle incancellabili sofferenze,
alle tue ginocchia, Gerione, mi getto
se mai t'appendesti al mio seno...

Queste scene preparano la strada alla patetica fine di Gerione. Grottesca creatura, mostruosa: ma la sua vicenda, il suo patire appaiono completamente umanizzati. Ci è ben nota la similitudine del papavero, che dipinge l'attimo della morte (S15. col. II. 14-7 *SLG*). La sezione iniziale del frammento descrive come Eracle intinga i suoi dardi nel veleno dell'idra (ὀλεσάνορος αἰολοδείρου ὀδύναισιν Ὕδρας, «con gli spasmi mortali dell'Idra, annientatrice d'uomini, colli iridescenti», col. II. 5 sg.). Per superare ed abbattere l'avversario Eracle usa trucchi e bassi colpi (λάθραι, col. I. 8; σιγᾶι... ἐπικλοπάδαν, col. II. 6 sg.). Velo di dolore sul momento del trapasso:

διὰ δ' ἔσχισε σάρκα [καὶ] ὀ[στ]έα δαί-
μονος αἴσαι·
διὰ δ' ἀντικρὺ σχέθεν οἰ[σ]τὸς ἐπ' ἀ-
κροτάταν κορυφάν,
ἐμίαινε δ' ἄρ' αἵματι πορφ[υρέωι
θώρακά τε καὶ βροτόεντ[α μέλεα.
(col. II. 8-13)

sfrecciò attraverso carne ed ossa
come da fatalità del nume:
e il dardo trapassò fino alla calotta
cranica;
lordava di sangue rosso scuro
corazza e membra insanguinate.

Quella precisazione, «come da fatalità del nume», stempera la compassione nel quadro più largo del disegno divino, della giustizia che cala dal cielo. E infatti negli istanti che precedono lo scontro gli dèi, assisi in assemblea, discutono l'esito dei fatti: Atena e Posidone trovano modo – non sappiamo quale – di comporre le divergenze in fatto di simpatie per i duellanti, probabil-

mente tramite un diretto intervento di Zeus (S14 *SLG*). Purtroppo l'esiguità dei resti poetici vieta di definire se la questione sul tappeto si sciolga come mera opzione fra due protetti da un rispettivo nume, o s'inneschi un principio di ordine, di giustizia. Si può propendere per quest'ultima possibilità, se ammettiamo un'analogia con i destini fatali di Ettore e di Patroclo, nell'*Iliade*.

La morte di Gerione era il diapason poetico, ma non la conclusione dell'opera. Eracle vittorioso s'incammina per il ritorno con il bestiame rubato di Gerione, e nel viaggio s'imbatte nel centauro Folo (181 *PMG*): nulla esclude che l'incontro sia quello in cui l'eroe ferisce Chirone con la punta tinta nel tossico dell'Idra, che non perdona. Esiste un cenno di Pausania a Pallanteo, in Arcadia, probabile località dell'episodio (181 *PMG*).

Non mancano altre schegge testuali, su papiro, in buon numero, ma troppo minute per offrirci più che stuzzicanti punti interrogativi. Dunque, in complesso, abbiamo un campionario veramente ridotto del poema: eppure vi possiamo ancora intravedere il fasto dello stile, come opposto versante di una poesia che rioffre le note cadenze dell'epos eroico; l'arte di fondere luminosità esatta dell'azione alla suggestione vaga di terre metafisiche; l'intreccio ricco d'immagini; il crogiolo di fraseggio tradizionale e di «bagliori, qua e là, di un'audacia espressiva che diremmo antesignana di Pindaro» (Page), scintille scoccate, ad esempio, nel descrivere il veleno dell'Idra.[52] I frammenti or ora acquisiti rendono giustizia all'ammirazione che Dionigi di Alicarnasso tributava a Stesicoro, alla sua «maestosità» tematica, al suo studio intenso «del carattere e del rango dei personaggi» (*De veterum censura* 2.7).

Poema di portata analoga alla *Gerioneide*, affine per la struttura ad episodi e per il suo attingere al mondo epico, era l'*Iliou persis*, cioè «Sacco di Troia» (S88-132 *SLG*): frammenti di quest'opera si sono rinvenuti di recente. A giudicare dai relitti, questo poema doveva mostrare un ritmo ampio e sciolto, non dissimile dalla *Gerioneide*. Così non sembra che l'unitarietà si contasse fra i suoi pregi: i suoi temi erano l'invenzione e l'impiego del cavallo di legno, la profezia di Cassandra e la violenza di Aiace su di lei, la morte di Astianatte, il perdono di Menelao a Elena, e altri omogenei.[53] Uno spirito poetico innovativo trapela dalle citazioni superstiti. Per Stesicoro, Ecuba fu trasportata in Licia da Apollo (198 *PMG*); Atena è una figura che mostra compassione per Epeo, il progettista del cavallo di legno, mentre è intento al suo umile compito di portare carichi d'acqua per gli Atridi (200 *PMG*):

> ᾤκτιρε γὰρ αὐτὸν ὕδωρ
> αἰεὶ φορέοντα Διὸς κούρα βασιλεῦσιν.

> aveva compassione di lui, sempre carico
> d'acqua per i re, lei, la figliola di Zeus.

Una sfumatura non molto eroica... Stesicoro può averla attinta al gran pozzo dei motivi folklorici (il nume che dà una mano all'umile dotato d'ingegno); un semplice confronto farebbe brillare la differenza d'impostazione narrativa fra Stesicoro e l'episodio dell'aiuto di Atena a Bellerofonte nella tredicesima *Olimpica* di Pindaro (66-86).

I nuovi frammenti dell'*Iliou persis* ci mostrano Stesicoro che «regge sulla sua lira il peso del canto epico», per tornare al giudizio di Quintiliano. Abbiamo una reliquia di una concitata discussione in campo troiano sull'eventuale trasporto del cavallo su su fino alla rocca e intanto, drammaticamente, si manifestano in una fase cruciale segni inviati dal cielo (S88 *SLG*). Ed ecco l'imboscata greca dal ventre del cavallo: la città pare perduta, le sue divinità patrone impotenti (S105*b* *SLG*). Quest'ultimo frammento e una manciata di altri,

incentrati su uno scontro con in palio Troia (S133-47 *SLG*), provengono da un papiro diverso (*P. Oxy.* 2803), e Page assegna questo materiale a un poema autonomo, distinto, il cui specifico tema sarebbe il Cavallo di Troia.[54]

L'*Orestea* era un poema in due libri. L'estensione probabilmente ragguardevole. Di certo conviene inquadrare l'opera nella prassi della recitazione citarodica, più che dell'esecuzione corale. Quanto avrà influito la materia di questo poema sull'iconografia del mito dei Pelopidi nella pittura su vaso del quinto e del sesto secolo a.C.? Si può discuterne all'infinito. Indiscutibile invece è il peso esercitato sulla tragedia attica.[55] L'apparizione di Agamennone a Clitennestra in forma di un rettile con il capo insanguinato (219 *PMG*) potrebbe aver ispirato ad Eschilo la visione che Clitennestra ha di Oreste come d'un serpe che le sugge grumi di sangue dal seno. La versione stesicorea dei fatti già contemplava la figura della nutrice e, stando a uno spezzone di commentario, su papiro, di recente acquisizione (217 *PMG*), anche il riconoscimento tramite la ciocca di capelli, nonché l'alleanza energica contro le Erinni offerta da Apollo ad Oreste, sebbene in una forma più brutalmente guerriera di quanto accada nelle *Eumenidi* di Eschilo. Sulla scia di Esiodo, Stesicoro identificava Ifigenia con «colei che oggi ha nome Ecate» (215 *PMG*): dunque è presumibile che la sua versione includesse morte e trasfigurazione di Ifigenia (cfr. anche Pausania 1.43.1).

Fino ad oggi, la scoperta testuale più suggestiva è il frammento su Tebe (*P. Lille* 73 e 76). Il testo del papiro inizia per noi poco dopo il verso 200 e termina qualche verso dopo il 300 (è superstite un segno sticometrico per questo limite finale); la parte mediana è lacera, ma una sezione soddisfacente è leggibile, in particolare un discorso – pressoché integro – pronunciato da una regina tebana, forse la stessa Giocasta. Quando il testo

diviene comprensibile, questa donna, disperata, sta tentando di trovar rimedio a una profezia di Tiresia secondo cui i due figli di Edipo si uccideranno a vicenda (26-56). Pare che tra i fratelli viga l'accordo di spartirsi reame e proprietà di Edipo (60-76). In seguito, in un passo meglio decifrabile del papiro, Tiresia profetizza il viaggio di Polinice ad Argo e le sue nozze con la figlia del re Adrasto: ma l'esito di tutto questo sarà «sofferenza» (πένθος 112) per se stesso e la città. Ed ecco, Polinice si reca ad Argo varcando il Citerone, passando da Atene, Corinto, Lerna. Stesicoro non lesina sui particolari geografici, non rinuncia a un modo già noto dalla *Gerioneide*.

Il brano testuale meglio conservato è il monologo della regina. Ed è un caso fortunato. Si possono fare paragoni con il discorso di Gerione a Menete, e con lo scambio di battute fra Gerione e la madre nella *Gerioneide* (sopra, p. 345). Gli elementi comuni sono l'individuazione a tutto tondo di un carattere, l'alta tensione emotiva, la psicologia di vibrante emozione in una madre che ama le proprie creature (26-59 = 201-34):[56]

«ἐπ᾽ ἄλγεσι μὴ χαλεπὰς ποίει μερίμνας,
μηδέ μοι ἐξοπίσω
πρόφαινε ἐλπίδας βαρείας.

οὔτε γὰρ αἰὲν ὁμῶς
θεοὶ θέσαν ἀθάνατοι κατ᾽ αἶαν ἱρὰν
νεῖκος ἔμπεδον βροτοῖσιν
οὐδέ γα μὰν φιλότατ᾽, ἐπὶ δ᾽ ἀμέραι ἐν νόον ἄλλον
θεοὶ τιθεῖσι.
μαντοσύνας δὲ τεὰς ἄναξ ἑκάεργος ᾿Απόλλων
μὴ πάσας τελέσσαι.

αἰ δέ με παίδας ἰδέσθαι ὑπ᾽ ἀλλάλοισι δαμέντας
μόρσιμόν ἐστιν, ἐπεκλώσαν δὲ Μοίρα[ι],
αὐτίκα μοι θανάτου τέλος στυγερο[ῖο] γέν[οιτο,
πρίν ποκα ταῦτ᾽ ἐσιδεῖν
ἄλγεσ⟨σ⟩ι πολύστονα δακρυόεντα[—,
παίδας ἐνὶ μεγάροις
θανόντας ἢ πόλιν ἁλοίσαν.

ἀλλ᾽ ἄγε παῖδες ἐμοῖς μύθοις, φίλα [τέκνα, πίθεσθε·
τᾷδε γὰρ ὔμὶν ἐγὼν τέλος προφα[ίνω·
τὸν μὲν ἔχοντα δόμους ναίειν πα[ρὰ νάμασι Δίρκας,
τὸν δ᾽ ἀπίμεν κτεάνη
καὶ χρυσὸν ἔχοντα φίλου σύμπαντα [πατρός,
κλαροπαληδὸν ὃς ἂν
πρᾶτος λάχηι ἕκατι Μοιρᾶν.

τοῦτο γὰρ ἂν δοκέω
λυτήριον ὔμμι κακοῦ γένοιτο πότμο[υ,
μάντιος φραδαῖσι θείου,
αἴ γε νέον Κρονίδας γένος τε καὶ ἄστυ [σαώσει
Κάδμου ἄνακτος,
ἀμβάλλων κακότατα πολὺν χρόνον [ἃ βασιλείαι
πέπρωται γενέ[θ]λαι.»

ὣς φάτ[ο] δῖα γυνὰ μύθοις ἀγ[α]νοῖς ἐνεποίσα,
νείκεος ἐν μεγάροις π[αύο]ισα παῖδας,
σὺν δ᾽ ἅμα Τειρ[ε]σίας τ[ερασπό]λος· οἱ δ᾽ [ἐ]πίθο[ντο...

P. Lille 73 e 76, *ZPE* 26 (1977) 7-36

«... al mio strazio non aggiungere incubi grevi,
non fare balenare nel futuro mio
plumbee angosce.

No, non per l'eterno, immutabilmente
gli dèi perenni hanno fissato al mondo
l'odio, a radicarsi fra i viventi,
né intimità d'amore: variabile nei giorni
è il sentimento infuso dagli dèi.
Ah non concreti l'alto arciere Apollo
tutte le tue visioni!

Se vedere i figli l'un contro l'altro morti
è mia quota fatale, e l'hanno ordito le Fatali,
voglio per me la soglia, subito, d'atroce morte
prima d'avere negli occhi la scena
fitta di dolori, di singhiozzi,
i figli nelle sale
cadaveri, o la città preda d'altri.

Ascoltate i miei detti, figli, creature mie:
vi mostro questa soluzione, ecco:
uno deve prendersi il palazzo, qui in Tebe,
l'altro partire, tenendosi i possessi
e l'oro, tutto quanto fu del padre;

dirà il sorteggio chi per primo
– tramite le Fatali – estragga il premio.

Ah, sono convinta, questa sarà la vostra
liberazione da sinistro crollo,
sui dettami del magico indovino,
se mai Zeus preservi il fresco ceppo e la rocca
del sovrano Cadmo,
allontanando nel futuro tempo il male
fatale fissato alla casata.»

Questo disse, donna eccelsa, con mite ragionare
per spegnere la rissa dei figlioli nelle sale.
Ed ecco, anche Tiresia... quelli docili sentivano...

Il quadro del racconto è misterioso. Ci sorprende l'assenza di Edipo, in particolare: ignoriamo se sia già morto, o esule, o ancora vivo ma destituito di potere in Tebe. (L'accenno alla spartizione delle sue proprietà in 45-9 è quasi un segno di avvenuta morte, ma non ne esiste prova.) È di Giocasta la voce recitante? Neppure su questo punto c'è certezza. In una primitiva versione la sposa dell'incesto, Giocasta o Epicasta il suo nome, a quanto pare senza figli dal nuovo marito, si uccide non appena apprende che Edipo è creatura sua; entra in scena una seconda moglie, Euriganeia, che poi partorisce a Edipo i figli (*Odissea* 11.271-80; *Edipodia*, fr. 1 Allen).[57] Ma Stesicoro esalta il tema della maledizione in seno alla famiglia, e questo aumenta la probabilità che i figli siano frutto di uno sposalizio incestuoso, e che il personaggio parlante sia proprio la moglie-madre di Edipo, Giocasta o Epicasta. Questa ricostruzione – qualora genuina – richiama subito alla mente la traccia delle *Fenicie* di Euripide, che in un altro caso aveva sfruttato, imitandola, una variazione di Stesicoro, quella relativa alla vicenda di Elena. Quell'interporsi della regina fra i due fratelli l'un contro l'altro armati sembra precorrere le *Fenicie*. I vv. 38-42 della sua preghiera paiono adombrare l'oscuro progetto di un suicidio: è un altro particolare a sostegno della tesi di un riecheggia-

mento euripideo e s'inquadra perfettamente nella tradizione di una Giocasta suicida, presente in altri testi epici e tragici. Per comodità, dunque, potremo chiamare Giocasta questa figura di regina, con la riserva che la sua identità resta nebulosa. Non è escluso che, come nel caso di Elena, qui Stesicoro stia ripercorrendo una antica, eccentrica variante della storia di Edipo. Ammissibile anche che i particolari narrativi – tutti o in parte – siano innovazione stesicorea: col fare di Giocasta la madre dei figli di Edipo, col ritardarne o cancellarne il suicidio, col proporne il ruolo di mediatrice nello scontro dei fratelli.

Il linguaggio di Giocasta, in parte, si sostanzia di un frasario sentenzioso che ricalca modi omerici, come il discorso di Priamo in *Iliade* 24. 211 sgg. Questo elevarsi al piano universalizzante della *gnome* dona spessore e nobiltà all'angoscia profonda che una madre nutre per i figli. Il tono del brano è fatto greve, austero da un sentore pensoso del fato sinistro che minaccia la casata: nero futuro, ben decifrato dall'intelligenza di Giocasta, che pure serba la speranza di stornarlo. Quell'appassionato rivolgersi ad Apollo perché non concreti «*tutte* le profezie» (34 sg.), lo schietto protendersi, otto versi sotto, ai figli con il nudo παῖδες (43), l'appello a Zeus del v. 53, tutto significa lo sfogo dell'angoscia, ma anche delle sue speranze di adattare gli oracoli, di farli presagio di «liberazione da sinistro crollo» (51). La Giocasta di Stesicoro non è la madre confusa dall'amore e dall'ansia, come l'Ecuba di *Iliade* 22, o colma di acida rassegnazione, come la stessa Ecuba in *Iliade* 24.209-12. Questa donna ha proposte molto concrete da gettare sul tappeto, lucidamente stagliate, con un formulario d'affilate antitesi, τὸν μέν... τὸν δέ (45 sg.): ha una propria teatralità nel proporre il congegno del sorteggio a coronamento del suo personale progetto (48 sg.). Si tratta di una donna energica, e le si addice magnificamente l'epiteto eroico di δῖα γυνά del v. 57. Il

suo «mite ragionare» ottiene lo scopo e spegne la contesa: ma da questo punto si doveva accendere un'emozione ancor più violenta nel seguito della vicenda, poiché la tregua si rivela puramente temporanea, e la reggia fatalmente precipiterà nel suo abisso di perdizione.

La tecnica lussureggiante di particolari, la stessa per cui Quintiliano censura il poeta, non è qui scevra di una sua letteraria potenza. Il tema del fato e della profezia riecheggia più volte (34, 37, 52, 56); risuona l'appello ai «figlioli» (παῖδας... παῖδας... παῖδες, 36, 41, 43): è un andare al cuore dell'angoscia materna, d'un arrovellarsi che apparirà, alla fine, vano. Martellante è il concetto di profezia nel v. 37, «se è mia quota fatale, se l'hanno ordito le Fatali (Μοῖραι)», e le parole dello strazio, «fitta di dolori, di singhiozzi» del v. 40, tutto acuisce la tensione del soffrire. Stesicoro fa compiere al suo personaggio un complesso itinerario di passione: la regina muove da un desiderio di morte al pensiero dello «spettacolo» (ἰδέσθαι, ἐσιδεῖν, 36, 39) dei figli suoi caduti, per poi ripiegare su praticabili e forti proposte d'azione quando si rivolge ai due, ancora vivi davanti a lei, con toni di maggior concretezza (ἀλλ' ἄγε παῖδες, 43), quasi a cancellare subito la visione di quegli stessi «figli nelle sale / cadaveri» (παῖδας ἐνὶ μεγάροις / θανόντας, 41 sg.). E ancora, similmente: supplica Apollo di «non concretare» (τελέσσαι, 35) il presagio fosco, poi ha un improvviso scatto di desiderio per «la soglia d'atroce morte» (θανάτου τέλος στυγεροῖο); e a quest'uso della parola τέλος e del suo derivato τελέσσαι la regina contrappone un diverso τέλος, pratico e perentorio, la «soluzione», il «compimento» (τᾶιδε γὰρ ὑμὶν ἐγὼν τέλος προφαίνω, 44) che può portare liberazione dal sinistro «crollo» (si veda anche la ripresa di πρόφαινε, 28 e προφαίνω, 44). L'ansia febbrile si stempera fino a chiusa più placata, più disposta alla speranza. E quindi il suo «supporre» (δοκέω, 50) che la «liberazione dal sinistro crollo» possa già essere adombrata nelle parole

che esprimono «i dettami del magico profeta» (52) lascia contemporaneamente aperta la possibilità di una tragica disillusione, di un abbaglio interiore.

Se soppesiamo questo brano nella sua unità e organicità, certo ci commuove il suo groviglio di potenti scatti emotivi e d'espressione linguistica ancorata alla formularietà tradizionale dell'epos. C'è però un'onda di passione che travolge gli argini del fraseggio convenzionale. Forse ancor meglio dei discorsi di Gerione nella *Gerioneide*, questi versi svelano la matura padronanza stesicorea della sua propria tecnica, la maestria nel modellare vicende e figure tipicamente epiche col tornio fine e versatile, chiaroscurato e incisivo della poesia lirica.

Un'altra angolatura di questi nuovi frammenti ce li rende ancor più preziosi: documentano il vario ventaglio d'interessi dei poeti che vissero alle soglie del sesto secolo. Lo stampo epico, quello del narrare sciolto e ampio, è tuttora in auge: ma ormai gli si affianca il modo del poema breve, intimo, appassionato ed episodico su temi politici attuali o su cose d'amore. Stesicoro narrò miti, nei versi: e questo ci ribadisce che la «lirica» greca non fu la stagione poetica del puro sfogo intimo, della sola ricerca e della sola scoperta del sé. I valori eroici e i temi dell'epica risuonano tuttora sulle labbra dei poeti. Possiamo interpretare questa sopravvivenza come un provincialismo retrogrado e nostalgico delle terre occidentali, più conservatrici? O come una resistenza meditata, conscia, all'avanzata impetuosa dei nuovi stili lirici?[58] Sbaglieremmo, probabilmente, in entrambi i casi. L'ipotesi critica preferibile è che quel raccontare citarodico di Stesicoro si proponga come meta d'arte l'intreccio simultaneo di modi letterari eterogenei, e di varie correnti, in un'epoca vibrante, tesa a sperimentare originali forme e soluzioni, ricca di energie poetiche. Di questa fase arcaica della cultura greca un pregio che ci affascina è proprio questo: forme senza tregua rimodellate, rinascenti, ma la tradizione secolare salda e vigile, trave maestra d'equilibrio, perno di altera ellenicità comune, fattore di coagulo, non di sterili ritardi.

Certo, allungando lo sguardo in avanti, da Stesicoro a Simonide, a Bacchilide e a Pindaro, possiamo distinguere le tappe dell'evoluzione: scarti via via più vistosi dal linguaggio epico; architetture metriche sempre più complesse e indipendenti; più visionarie metafore; una forza d'espressione perfino accresciuta in suggestione, oltre – almeno fino al grado di conoscenza concessoci dalla condizione frammentaria delle reliquie poetiche – a un approfondirsi della coscienza artistica, della riflessione sul «mestiere» di poeta, nei poeti stessi. Eppure questa distanza fra Stesicoro e Bacchilide è, in un certo senso, inferiore al solco scavato fra Omero e Archiloco, o fra Esiodo e Saffo. Le affinità di genere nella sfera della lirica corale d'ampie dimensioni composta fra il 600 e il 450 a.C. sono forse più notevoli delle particolari discrepanze. Ad ogni modo – e già l'aveva percepito «Longino» – Stesicoro è di gran lunga più «omerico» di ciascuno dei suoi tre grandi successori nell'arte corale. C'è in lui il gusto puro del narrare; manca invece (almeno nell'attuale assenza di testi in merito), o ha scarso peso specifico, il tema dell'autocoscienza poetica, della riflessione sull'essere lirico. E, nei limiti di questi due caratteri, il suo genuino erede è Bacchilide.

[1] Ad esempio gli Onitadai a Mileto, gli Euneidai ad Atene: si veda Schmid-Stählin 1.1.452.
[2] Webster (1970*a*) 46-55.
[3] Per un'analisi più dettagliata dei singoli generi si veda *GLP* 4-9; Smyth (1900) introd. XXIII-CXXXIV; e inoltre due *readings* sull'argomento, Calame (1977) e Vetta (1983).
[4] Alcmane 1.64-9 (canta un coro che si proclama inferiore al rivale): «Noi non abbiamo porpora / a farci da scudo, né lampo / iridescente d'oro che s'inerpica / né nastri d'oriente, incanto / delle ragazze con occhi di viola». *Inno ad Apollo* 182-5: «S'avvia il figlio di Latona lu-

minosa, citareggiando / con la cetra curva a Pito sassosa; / indossando vesti celestiali d'incenso: e la sua cetra / sotto il plettro d'oro ha incantate note». Alcmane 3.9: «là dove scuoterò la fulva chioma».
[5] Si veda *GLP* 12 sg.; Schmid-Stählin 1.1.452-7; Fränkel (1975) 159 sg.
[6] Else (1965) 14-7; Webster (1970*a*) 68 sg.; Lesky 225; *DTC* 10-3, 97-101.
[7] Dawkins (1929) *passim*; Huxley (1962) 61-3; Forrest (1968) 71-3; Tigerstedt (1965) 39-44; Calame (1977) II 33 sgg.; Janni (1965) 25 sgg.
[8] Calame (1977) II 103 sgg.; Burnett (1964) 30-4; Garvie (1965) 185-7; Gentili (1976) *passim*; Griffiths (1972) 24 sgg.; Page (1951*a*) 72-4; Treu (1968*a*) 28.
[9] Che Eracle fosse uno dei personaggi presenti è attestato sulla base di prove non dirette: per l'esattezza, Sosibio, in Clemente Alessandrino, *Protrettico* 36, con lo scolio relativo. Altre versioni includono Eracle: Apollod. 2.7.3, Diod. 4.33.5 sg.; Pausan. 3.15.4 sg. Si veda anche Page (1951*a*) 30 sgg.; *GLP* 40 sgg.; Davison (1968) 148-53; Garvie (1965) 186; Griffiths (1972) 14.
[10] Page (1951*a*) 42 sg.; Janni (1965) 68-71.
[11] Cioè «cavallo di quelli che si scorgono sulle ali del sogno»: meraviglioso, irreale. L'aggettivo ὑποπετρίδιος è già unito a «sogno» in Omero, *Od.* 11.207; vi si scorge una metatesi πετρ<πτερ- e quindi la radice di πτερόν, «ala». Page (1951*a*) 87 propende infatti per la resa «alati sogni»; si veda anche Calame (1977) II 67, con la nota 40. Lo scolio decifra diversamente la parola: «che abitano sotto la roccia» (πέτρα); sogni «sotto (ombrose) rocce»: West (1965) 195 e Marzullo (1964) 193 sg. I lessicografi antichi attestano il significato di «alato» (per esempio *Etymologicum Magnum* 783. 20 sgg., *Etymologicum Genuinum*, lemma relativo). Esistono obiezioni linguistiche a questa lettura, ma non paiono decisive.
[12] Page (1951*a*). Fasi più recenti della discussione e panoramica bibliografica in Gerber (1967/8) 325-7 e (1975/6) 95-7; Puelma (1977) 53 sg.; Calame (1977) II 179-86; Gianotti (1978) 257-71.
[13] Concetti erotici associati alle «Pleiadi»: Calame (1977) II 75 sgg. ed anche 86-97; Gentili (1976) 63; si veda anche Puelma (1977) 34 sg., nota 65. Per una «gara con l'aurora» durante una festa cerimoniale notturna, o *pannychis*: Griffiths (1972) 17 sgg.; Burnett (1964) 30-4; Gianotti (1978) 268-71.
[14] West (1965) 199; si veda anche Puelma (1977) 40 sg.
[15] Su tal punto si veda Pavese (1967) 127. Il motivo – in apparenza parallelo – del rilassamento dopo lo sforzo della gara atletica, nell'epinicio *GLP* 62 non è del tutto pertinente. Si veda anche Puelma (1977) 21 sg., con nota 50.
[16] Puelma (1977) e Pavese (1967) *passim*; Rosenmeyer (1966) 353.
[17] West (1967) 2 sg.; Fränkel (1975) 164. Si veda anche Penwill (1974) 13-39; West (1963) 154-6.
[18] Vernant-Detienne (1974) 136-9, tr. it. 103 sgg. Si veda anche Erodoto 4.180.5.

[19] West (1967) 3-7.
[20] Lloyd-Jones, in West (1963) 156 suggerisce che il fr. 65 *PMG* sulle prerogative delle divinità possa provenire dal medesimo poema cosmogonico di cui è frammento il testo di Poros-Tekmor. Ed è anche doveroso riconoscere il tono solare, sapido di questo frammento; si veda Campbell (1970) su tal punto, e Perrotta-Gentili (1965) *ad loc.*
[21] West (1977) 38 sg.; Brown (1978) 36-8.
[22] Plutarco, *Sulla Musica* 3; Suda, alla voce *Arione*; *GLP* 23; Gerber (1970) 99.
[23] Paralleli antichi e moderni in Perrotta-Gentili (1965) *ad loc.*
[24] Dawson (1966) 59 sg.
[25] *GLP* 27; West (1965) 193 sg.
[26] Si veda *GLP* 24 sg.; McKay (1974) 413 sg.
[27] Osservazioni in merito in Gianotti (1975) 43-7.
[28] Gentili (1971) 59-67.
[29] Easterling (1974) 37-41.
[30] Si veda *GLP* 119 sgg.; Robertson (1969) *passim*; Vallet (1958) 281 sgg. (relativo alle metope dell'Heraion alla foce del Sele, ora al museo di Paestum).
[31] Parsons (1977) 12. Le osservazioni di Parsons sulla ripetitività, su una certa trasandatezza dello stile (p. 7) tendono, ad ogni modo, a confortare, non a incrinare, l'ipotesi d'attribuzione stesicorea.
[32] Pare che sia esistito un altro Stesicoro, posteriore all'Imerese: e forse perfino una coppia di poeti omonimi. Comprensibile la confusione nei dati biografici, e nell'attribuzione di alcune opere. Per la cronologia si veda Vallet (1958) 257-63; West (1971*a*) 302-14, specialmente 302-7.
[33] Pavese (1972) 243 sg.; West (1971*a*) 307-9.
[34] Si veda Haslam (1974) 33 e nota 53; West (1969 e 1971*a*) *passim*.
[35] Si veda Pavese (1972) 239, 266 sg.; West (1971*a*) 313 sg. Un passo dell'*Odissea*, 8.256-67, suggerisce che si potevano eseguire danze ad accompagnamento della poesia rapsodica narrativa. Si veda anche *DTC* 11.
[36] Si veda West (1970*a*) 206; Pavese (1972) 245.
[37] Si veda *GLP* 91 sg.; Robertson (1969) 209.
[38] Esiodo 458 M-W = 266 Rzach; tuttavia, la prova che questo sia un motivo esiodeo si fonda solo su un tardo scolio a Licofrone (*Alessandra* 822) di valore incerto; si veda Sisti (1965) 307 sg.
[39] Gli studiosi non hanno mai sottoscritto volentieri il concetto dell'esistenza di due palinodie distinte. Ora però la nuova prova rende ineluttabile questa conclusione: si veda Vallet (1958) 273-7; Sisti (1965) 301-13; Woodbury (1967) 157-76; Davison (1968) 196-225; Treu (1968*b*) 1254 sg.; Podlecki (1971) 313-27.
[40] Si veda Page (1955) 280 sg.; Kirkwood (1974) 267 nota 75.
[41] Si veda *GLP* 112; Davison (1968) 219.
[42] Si veda *GLP* 81; Dawe (1972) 28-30.
[43] Si veda *GLP* 123-6; Vallet (1958) 279 e nota 2.
[44] Si veda *GLP* 99 sg.; Nagy (1973) 179 sg.
[45] Si veda West (1970*a*) 206; Vürtheim (1919) 73-6.

[46] Quanto al passo di Eliano, Vürtheim (1919) 79 fa notare: «È appena pensabile che Stesicoro abbia scritto sciocchezze simili»; Vallet (1958) 284-6 è più reciso.
[47] Si veda West (1970*a*) 206; *GLP* 87; Rose (1932) 88-92; Vallet (1958) 285 è più positivo.
[48] Si veda Vallet (1958) 263 sgg. che anche per l'*Orestea* suggerisce possibili connessioni con realtà occidentali (266 sgg.) visto che l'Apollo di Stesicoro invia Oreste all'ovest per i riti purificatori.
[49] Si veda specialmente Page (1973*a*) 138-54; Robertson (1969) 207-21; Webster (1968) 1-9. Esiste una stimolante rilettura del mito, che collega Gerione al pastore dei morti: si veda su questo Burkert (1977) 273-83; Adrados (1978) 266.
[50] Gentili (1976) 745 sg. s'appoggia ad Apollodoro 2.5.10.
[51] Page pensa a Menete, come interlocutore probabile (S11 *SLG*); Gentili (1976) 747 propende invece per Eracle, e fa riferimento all'analogia con il discorso di Anchise a Licaone in *Iliade* 22.
[52] Page (1973*a*) 152.
[53] Se il bassorilievo della tarda antichità noto come *Tabula Iliaca* deve la sua iconografia, come molti pensano (cfr. 205 *PMG*), a Stesicoro, il poeta potrebbe essere stato il primo a raffigurare Enea mentre abbandona Troia con il vecchio padre Anchise sulle spalle: ma il dato è sospetto, per la tarda data in cui questa versione del racconto divenne popolare. Vallet (1958) 270-3, ad ogni modo, è convinto che l'episodio della storia di Enea facesse parte dell'*Iliou persis*. Si veda anche Galinsky (1969) 106-13.
[54] Page (1973*b*) 47-65; *contra*, West (1971*b*) 262-4.
[55] Si veda Davies (1969) *passim*, specialmente 248-51; *GLP* 116 sg.; Vallet (1958) 266-70. Sul sogno di Clitennestra in Stesicoro si veda Devereux (1976) 171-9.
[56] Il testo è quello di Haslam (1978) 32 sg. che è versione, leggermente modificata, del testo Parsons (1977). Si vedano anche Bollack, Judet de la Combe, e Wismann (1977) *passim*. Adrados (1978) 274-5 assegna il frammento del papiro Lille al libro primo dell'*Erifile*.
[57] Si veda Gostoli (1978) 23-7.
[58] Per questo genere di problemi si veda Treu (1968*b*) 1256.

7
POESIA MONODICA

Monodia significa «canto a solo». Questo genere fu creazione di poeti del sesto secolo che vissero nelle isole egee. Le personalità di primo splendore furono Saffo e Alceo, nativi di Lesbo, e Anacreonte e Ibico, ospiti alla corte di Policrate, tiranno in Samo. Questa poesia si distingueva, per un verso, dall'elegiaca e dalla giambica; per un altro, dalla lirica corale. Struttura metrica, dialetto, scelte tematiche; modi dell'esecuzione poetica: questi erano i termini della distinzione fra i generi. I monodici impiegavano brevi strofe, in varietà di metri. Eseguivano i pezzi, cantando e accompagnandosi con la lira. È presumibile che la melodia venisse ripetuta ad ogni strofa. Per la maggior parte, i poeti componevano nei loro dialetti locali, Saffo e Alceo in eolico,[1] Anacreonte in ionico, mentre i maestri della lirica corale si esprimevano in un linguaggio artificioso individuato da alcune forme caratteristiche dei gruppi dialettali dell'Occidente dorico. Quanto alle platee, è ragionevole pensare che fossero strette cerchie di amici, accomunati al poeta da interessi letterari o politici, oppure cortigiani di quegli stessi palazzi signorili che accoglievano il compositore.

I versi di Saffo e di Alceo sono le reliquie monodiche più antiche: ma non affioravano certo dal nulla, avevano radici nelle precedenti esperienze musicali e poetiche di Lesbo, e nel canto di Archiloco. La Lesbo del settimo secolo era celebre per i suoi musicisti Terpandro e Arione (si veda sopra, p. 300), e benché le loro composizioni non fossero dello stesso genere di quelle saffiche o alcaiche, e altre parti del mondo greco fossero state teatro delle loro gesta d'arte, da cui nacque la loro rinomanza, i due avvaloravano la fierezza dell'isola

d'essere terra di poeti e musicisti. Archiloco ricorda il peana «lesbico» (fr. 121 *IEG*), e Saffo riserva ai cantori di Lesbo la palma di migliori al mondo (fr. 106).[2] L'influsso di Archiloco su Saffo e su Alceo fu di natura diversa: i suoi soggetti erano spesso erotici, simpotici, politici, e la sua vena possiede la tensione, l'efficacia pungente che pervadono anche le creazioni di Saffo e di Alceo. Solo i sistemi metrici e le forme dell'accompagnamento musicale separano Archiloco dal genere della poesia lirica. Ignoriamo se Saffo per prima, o altri in precedenza abbiano composto in strofe regolarmente ripetute. Forse i più venerandi esemplari poetici sono svaniti perché la scrittura, a quei tempi, non era d'uso comune; o, forse, la loro qualità non resse al confronto con la poesia in seguito fiorita.

1. SAFFO

Intorno al 630 a.C. (data probabile) Saffo vide la luce della città di Ereso, sulla costa occidentale di Lesbo. Sembra però che sia vissuta, per l'arco maggiore di vita, a Mitilene, il principale centro dell'isola. Approdò in Sicilia, in esilio, e vi soggiornò per un certo periodo, inquadrato fra il 604/3 e il 596/5: se ne deduce con verisimiglianza che la famiglia di lei, o del marito, fosse coinvolta nelle vicende politiche di Lesbo. Nel fr. 71 la sua voce suona con asprezza contro la casata di Pentilo, a cui l'uomo politico Pittaco s'era legato sposandone una donna. Nel fr. 58 è descritta la vecchiaia: potrebbe essere scheggia autobiografica. Rodopi, la cortigiana nelle cui grazie s'era invischiato il fratello di Saffo, Carasso, fu in auge durante il regno di Amasis in Egitto, salito al trono nel 568: questa, almeno, è la tradizione. Suda afferma che il marito di Saffo, Cercila, era un facoltoso mercante di Andros. Nome stravagante, e provenienza sospetta: c'è chi ha pensato a invenzioni di

qualche poeta comico.[3] Saffo ebbe una figlia. Questo è dato certo: la bimba è presente, con toni squisiti d'affetto, nella poesia saffica.

Il tema sovrano di Saffo è l'amore. Non rare le espressioni di potente trasporto omosessuale. Il suo pubblico naturale, di solito, doveva essere la sua stretta cerchia di amiche e di giovani donne. Nel fr. 160 così si esprime: «per le mie intime, gioiosamente canterò poesie»; la parola per «intime» (ἑταῖραι) rivela che si tratta di un gruppo femminile. Avrà anche insegnato le proprie abilità alle donne di questo suo ambiente? Può darsi: Suda elenca «tre allieve», provenienti tutte da oltremare, e un chiosatore dei suoi versi (S261A *SLG*) ci dice che Saffo curava l'educazione del fior fiore delle ragazze locali, e non mancavano educande anche dalla Ionia. Un suo cenno alla «casa di noi, sacerdoti di Muse» (fr. 150) pare indizio di una specie di confraternita letteraria, anche se informale. Nella sfera delle sue amicizie c'erano altre voci poetiche: ci giunge l'eco di gruppi rivali. Della sua poesia, solo una frazione limitata dà l'impressione d'esser concepita per un uditorio allargato: gli epitalami (fr. 27, 30, 103-17, forse 44) furono certo composti per vere nozze, mentre il fr. 140a è per il culto di Adone. Più tardi un erudito alessandrino ordinò la sua raccolta poetica in nove libri, sulla base di distinzioni metriche: il libro nono racchiudeva gli epitalami che erano stati esclusi dagli altri libri per incompatibilità di metro. Il solo libro primo era ricco di 1320 versi, che equivalgono a 330 strofe saffiche, un corpo di poesie da 60 a 70: ma, ad esempio, l'estensione del libro ottavo era, in proporzione, di un decimo. Sopravvive di Saffo una sola poesia integra: la preghiera ad Afrodite. Abbiamo però parti consistenti di un'altra dozzina di composizioni.

L'unico testo completo (1) è conservato nell'opera di Dionigi di Alicarnasso (*Sulla disposizione delle parole* 173-9), che lo offre come esempio di stile «armonioso e ricchissimo»:

ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα,
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
πότνια, θῦμον.

ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ', αἴ ποτα κἀτέρωτα
τὰς ἔμας αὔδας ἀίοισα πήλοι
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα
χρύσιον ἦλθες

ἄρμ' ὐπασδεύξαισα· κάλοι δέ σ' ἆγον
ὤκεες στροῦθοι περὶ γᾶς μελαίνας
πύκνα δίννεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνω αἴθε-
ρος διὰ μέσσω,

αἶψα δ' ἐξίκοντο· σὺ δ', ὦ μάκαιρα,
μειδιαίσαισ' ἀθανάτωι προσώπωι
ἤρε' ὄττι δηὖτε πέπονθα κὤττι
δηὖτε κάλημμι,

κὤττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι
μαινόλαι θύμωι· «τίνα δηὖτε πείθω
ἄψ σ' ἄγην ἐς Ϝὰν φιλότατα; τίς σ', ὦ
Ψάπφ', ἀδίκησι;

καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει·
αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει·
αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει
κωὐκ ἐθέλοισα».

ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον
ἐκ μερίμναν, ὄσσα δέ μοι τέλεσσαι
θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον· σὺ αὔτα
σύμμαχος ἔσσο.

Vivido trono, Afrodite senza morte,
figlia di Zeus, che tessi malie. Prego:
non imprigionare in ansie, in spine,
o Forza, la mia febbre.

Devi apparire. Ora: se in passati giorni
sentivi i miei richiami nelle altezze
e consentivi. Lasciavi padre, casa
e fosti qui

su carro d'oro. Passeri d'amore erano
tuo volo rasente terre buie,
teso gorgo d'ali che rigano
l'azzurro.

Eccoli! Qui! Tu, Miracolosa,
ridente in occhi viva vita
mi domandavi il nuovo patimento, il senso
del mio nuovo grido,

l'oggetto del più alto desiderio mio,
in febbre di delirio. «Chi devo piegare
ancora a tua intimità? Chi non è leale
con te, Saffo?

Dico: se sfugge, da ora inseguirà.
Non vuole regali? Bene, ne farà.
Non ti sente sua? Intima, da ora ti vorrà,
anche contro se stessa.»

Vieni, per me. Ora. Toglimi pesi
di desolazione. L'evento che mia febbre
sogna, fa' che sia. Tu, dea,
battiti per me.

Dionigi lodava la levigatezza del comporre: «Parola che segue parola, in perfetta trama, fedeli a certe naturali affinità e richiami fonici fra lettere». E il critico non si dilungava negli esempi, ma balza all'occhio come Saffo nutrisse decise preferenze per le liquide, *l*, *m* e *n*; come abolisse dal suo alfabeto la sorda labiale *b*; come infine consacrasse pari cura ai suoni vocalici, per esempio alla *a* e alla *o* nella prima strofa. In questa poesia Saffo allittera: e risulta stridente solo nel v. 22, dove vuole accentuare il gioco antitetico fra il ricusare e il regalare pegni d'amore, e dare solennità alla replica di Afrodite, che tronca la questione. L'effetto cadenzato dei vv. 21-3 collabora allo scopo.

La maestria compositiva di Saffo brilla nel come tornisce la strofa «saffica», che si rivela come sua struttura poetica favorita. La strofa sesta è il vertice emotivo della poesia. Qui le promesse di Afrodite si stagliano a

tutto tondo, marcate dalle pause secche, dallo stacco netto della strofa che è la prima, nella poesia, a godere piena autonomia sintattica, dal conciso verso finale con il suo perentorio κωὐκ ἐθέλοισα, «anche contro se stessa». L'architettura propria della strofa è sfruttata anche nei vv. 11-2, a illustrare l'ampio arco di cielo percorso dal divino carro.

Formalmente, questa poesia è una preghiera. Ne deriva un solido assetto: l'intelaiatura, paragonabile a quella della preghiera omerica, si apre con «ti prego, presentati a me, se mai in passato già venisti». Saffo descrive la precedente visita celeste, e suggella con il v. 25 «vieni di nuovo»: il tutto è limpido esempio di composizione ad anello. La travatura dei verbi ricorrenti ἔλθ' (5), ἦλθες (8), e ἔλθε (25) offre consistenza all'insieme. La preghiera di Saffo s'arricchisce di volute attraenti: il ricordo della divina apparizione in tempi passati apre la strada a un disteso racconto che invade, quasi totalmente, le cinque strofe centrali, per culminare nelle parole di Afrodite, che da un domandare indiretto passa al diretto, al v. 18, scoccando poi la risoluta promessa del v. 21.

L'attenzione dei critici, di recente, ha scavato alla scoperta del tono poetico, in questa composizione saffica. Page vi ha intravisto lo sfogo «della passione saffica, volubile, incostante, superficiale», modellato in accenti d'autoironia; se la prospettiva è esatta, Afrodite avrebbe qui canzonato Saffo per la sua labilità capricciosa in amore, facendole implicitamente capire che di lì a breve le sue sofferenze si sarebbero placate. È l'interpretazione più naturale e diretta di questa poesia? No, ne siamo certi. Non giustifica il tono solenne che investe il tema divino nei versi. E il potere di Afrodite impera: le linee compositive si concentrano alle sue parole finali «anche contro se stessa». Afrodite è celeste, è figliola di Zeus, non esistono porte sbarrate, per lei. La sua non è un'epifania irridente, a punzecchiare le in-

costanze amorose: essa è discesa – sulle labbra il sorriso sovrumano – a dar prova della divinità propria, facendosi alleata di Saffo.

Non è escluso che anche un'altra poesia (31) sia integra. Chi scrisse il Περὶ ὕψους, *Del Sublime*, incastonò nel trattato quattro strofe che formano un complesso d'attendibile omogeneità: seguono però sei enigmatiche parole che con tutta probabilità erano l'apertura di una quinta strofa:

φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν
ἔμμεν' ὤνηρ, ὄττις ἐνάντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἆδυ φωνεί-
σας ὐπακούει

καὶ γελαίσας ἰμέροεν, τό μ' ἦ μὰν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν·
ὠς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε', ὤς με φώναι-
σ' οὐδὲν ἔτ' εἴκει,

ἀλλὰ †κὰμ† μὲν γλῶσσα †ἔαγε†, λέπτον
δ' αὔτικα χρῶι πῦρ ὐπαδεδρόμηκεν,
ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἒν ὄρημμ', ἐπιβρό-
μεισι δ' ἄκουαι,

†έκαδε† μ' ἴδρως κακχέεται, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης
φαίνομ' ἔμ' αὔται.

ἀλλὰ πὰν τόλματον, ἐπεὶ †καὶ πένητα†

In luce, a me, d'immagine divina
l'uomo, lui che in te si specchia
sedendo, e s'avvicina a te, si piega
e coglie dolci voci

e riso di passione. Il cuore
dentro, fondo, mi precipita.
Basta che te scorga; subito voce
non sale,

anzi, lingua che si scheggia, liquido
fuoco improvviso in vene si dirama,

con gli occhi vuoto vedo, orecchie
cupamente sorde,

mio sudore che dilaga, brivido
assoluto m'irretisce, eccomi verde
più d'erba, sensazione in me d'essere
quasi morta;

pure, tutto si sopporta...

Questa poesia fonda la sua efficacia sul registro delle reazioni fisiche descritte nei vv. 9-16: ci sono in questa coppia di strofe una linearità, una trasparenza testuali che spiccano al contrasto con il più sfarzoso intreccio sintattico delle due strofe d'apertura. L'uso saffico dell'*enjambement* è spontaneo, sciolto, la pausa marcata nei versi non è certo frequente e così il filo poetico nel complesso si snoda in ascesa fino al culmine dei vv. 15-6: versi culminanti, sia che il testo saffico qui s'arresti, o proceda in nuove strofe. Uso parco delle metafore, in Saffo: anche se espressioni come «liquido fuoco», «più verde dell'erba» s'incuneano nella fantasia. Ma, ancora, la natura dell'emozione, la qualità della passione dipinte dall'autrice alimentano il dubbio critico. Gelosia, esplodente al vedere un uomo «in luce d'immagine divina», cioè «beato come un dio», assorto in amoroso colloquio con una ragazza prediletta da Saffo? È la spiegazione di Page. O Saffo vuol dar risalto al turbamento proprio, accostandolo alla quieta imperturbabilità dell'uomo «beato come una creatura celeste»? Non manca chi difende questa interpretazione.

Due strofe di una poesia frammentaria (16), frutto di un ritrovamento papiraceo, sono esemplari fra i più perfetti dell'arte costruttiva di Saffo. L'attacco è a priamel. Saffo elenca le vedute altrui, per ripudiarle in favore del proprio sentire:

οἰ μὲν ἰππήων στρότον, οἰ δὲ πέσδων,
οἰ δὲ νάων φαῖσ' ἐπὶ γᾶν μέλαιναν
ἔμμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-
τω τις ἔραται.

Armata di cavalli. O fanterie.
O navi. Giurano che sulla terra scura
questa è più stupenda cosa. Io no: io quello
che t'innamora.

Nel giro di una sola strofa Saffo sbandiera l'incompatibilità fra tre generi di preferenza a lei estranei, e la scelta propria. A fugare ogni dubbio, ecco in posizione perentoria, sigla decisiva, la parola ἔραται, «t'innamora». È un preludio spavaldo: subito la tensione si placa, e appare con ragionare più disteso la grande prova dell'affermazione di Saffo. Elena, soggiunge infatti la poetessa, era la più stupenda donna, eppure abbandonò marito, figliola, genitori, per Paride. Il sentimento si surriscalda ancora, quando Saffo ci parla di Anattoria assente. Il caso di Elena ha riacceso in lei il ricordo dell'amata:

τᾶ]ς κε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα
κἀμάρυχμα λάμπρον ἴδην προσώπω
ἢ τὰ Λύδων ἄρματα κἀν ὄπλοισι
πεσδομ]άχεντας.

e sogno di vederla: passo che io amo,
solare iridescenza d'espressioni,
lei, non carri guerreschi dell'oriente, non lame
d'uomini in campo.

È chiaro: carri guerreschi, uomini armati in campo sono reminiscenze delle figure belliche espresse nella strofa prima, mentre l'immagine della giovane donna si stampa nella mente per quell'aggettivo ἔρατόν (ben più acceso del nostro «amabile») attribuito al suo modo di camminare, e per il sostantivo ἀμάρυχμα, una parola preziosa, piena di musica, a ritrarre il guizzo luminoso dello sguardo.

Due poesie hanno per soggetto amiche attualmente lontane. Nella prima (94) Saffo vuol ricordare alla giovane, che è ormai partita, le antiche ore felici trascorse insieme e rievoca le ghirlande di viole, le rose, i profumi, i riti condivisi, i sacri recessi, i letti soffici. Nell'altra composizione (96) appare la tecnica omerica della similitudine sviluppata:

(ti pensava) come si pensa
a una dea che appare nella luce
e il tuo canto era per lei la gioia.

Oggi fra donne dell'oriente brilla,
come in crepuscolo di sole
un plenilunio strie rosa

svetta in folla d'astri, lastre
luminose su salsedini di mare,
su praterie d'ogni fiore,

polverio stupendo di rugiade, rose
esplose, sottili infiorescenze,
odore dolce di trifoglio.

Quanti inquieti passi, per lei, sempre
con in cuore Attis cara! Desiderio
– ah so – rode disarmato cuore...

La solitudine è tema di quattro celebri versi (976 *PMG*), di cui però Lobel e Page (e non sono i soli) pongono in dubbio la genuinità saffica:

δέδυκε μὲν ἁ σελάννα
καὶ Πληΐαδες· μέσαι δὲ
νύκτες, παρὰ δ' ἔρχετ' ὤρα,
ἔγω δὲ μόνα κατεύδω.

calata è la mia luna
e le Pleiadi: mezza
notte. Scivola via l'ora.
Io sono sola, nel letto.

I versi sono incantevoli per la cadenza aggraziata, l'ingenua architettura paratattica, che ricorda quella della prima stanza del fr. 16, e per l'*enjambement* alla fine del secondo verso. Spicca, ad ogni modo, la nettezza delle cose dette, dell'argomento.

Scrittori come Pausania e Imerio, che disponevano dell'opera integrale di Saffo, confermano l'impressione, creata in noi dai frammenti superstiti, che il nerbo maggiore della sua poesia fosse d'amore. Nel naufragio del canto, spesso affiora una scheggia d'immagine: «Amore mi martella nelle vene. Come vento, in monte, batte querce» (47); oppure: «Amore, Amore che mi fonde, dentro. Vertigine. Dolce acre creatura che disarma» (130). In questi versi ci sono ingredienti tradizionali: per esempio l'epiteto λυσιμέλης, «che fonde la carne»; ma l'aggettivo γλυκύπικρον, «dolce acre», dà brividi d'emozione, specie se attribuito a ὄρπετον, «creatura» o, perfino, «mostro, rettile». Un sostanzioso frammento assume la forma d'invito alla dea Afrodite perché scenda in visita a un suo santuario:

appari a me da Creta, in questo cerchio
magico, incantato santuario
di meli, altari avvolti
di fragranze.

Brivido d'acque crepita fra tronchi
di meli e tutto questo spazio
velano roseti. Mormora il fogliame,
e sgocciola quiete.

Verde. Prati di cavalli. Vivono
corolle nuove. L'aria
è aliti miti...
...
Qui, dea di Cipro, prendi fasce
e in calici preziosi, lieve,
nettare intriso di gaiezza
versa.

È questa una poesia in cui, come in altre, Saffo indugia sui particolari e in versi che sono fra i suoi più melodiosi crea il quadro di un terrestre paradiso, di un eden dalla tempra di sogno. Mele, fiori, albereti, cavalli: tutto rientra in un sistema di simboli intensamente erotici. Tutti i sensi umani partecipano all'incanto poetico, vista, odorato, tatto, udito, perfino il gusto, nell'accenno al «nettare intriso di gaiezza».

I frammenti offrono anche temi domestici di vario genere. Ecco Saffo dirci della sua bambina nel fr. 132: «Ho una bimba d'amore, che d'accesi fiori ha simile bellezza: Cleide adorata. Per lei io no, intero Oriente, né l'incanto...». Il fratello l'addolorò, sperperando molto denaro per riscattare una ben nota donna di piacere di Naucrati: Erodoto (2.134-5) dice che Saffo lo ritrasse in versi di scherno, ma a noi è approdata anche parte di una poesia in cui la poetessa prega per la salvezza di lui, e per il ritorno alla prosperità.

Esistono, superstiti, spezzoni di epitalami. I loro accenti variano, anche vistosamente. Alcuni sono d'un lirismo toccante. Potremmo ricordare l'appello a Espero, la stella della sera (fr. 104a «Sera, che rendi le cose disperse da diafana alba, rendi l'agnello, rendi la capra, rendi – a madre – il figlio»), o il celebre paragone floreale della sposa (fr. 105c «lei è giacinto: in monte uomini dei greggi sfondano coi passi il fiore, e in terra fiore acceso...»). Ancora, ecco l'immagine della mela:

οἷον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρωι ἐπ᾽ ὕσδωι,
ἄκρον ἐπ᾽ ἀκροτάτωι, λελάθοντο δὲ μαλοδρόπηες·
οὐ μὰν ἐκλελάθοντ᾽, ἀλλ᾽ οὐκ ἐδύναντ᾽ ἐπίκεσθαι.

lei è la dolce mela, che s'arrossa in vertice di ramo,
vertiginosa, in vetta. Mancarono d'osservazione i coglitori.
Non fu inosservata. Non poterono, toccarla.

Fa da vivace contraltare la caricatura mordace, in metro lirico, del fr. 110: «guardiaporta col piede settetese, cinque vacchette per le sue scarpine, dieci scarpari hanno sudato». Riassaporiamo identici umori nel fr. 111:

in aria la maestra trave
– viva gli sposi! –
alzate, bravi mastri!
– viva gli sposi! –
Lo sposo arriva: pare dio di guerra,
d'uomo grosso più, più grosso.

Qui Saffo sta parodiando la convenzione cerimoniale per cui allo sposo novello si riconosce statura eroica: altrove il termine di paragone è Achille. Ad ogni modo, che Saffo abbia il gusto del paragone è un dato: gli sposi sono raffigurati come elastici tralci di fronde, o come puledri vittoriosi, le giovani mogli paragonate a rose. Un lungo frammento papiraceo descrive con viva accuratezza il ritorno di Ettore a Troia con la sposa, Andromaca, e nulla esclude che questo pezzo fosse realmente eseguito da un coro nella cerimonia nuziale.

Una manciata di reliquie poetiche ci parla della sua maestria d'arte, e della speranza che a Saffo toccherà, in virtù del canto, l'immortalità. Nel fr. 55 c'è l'acido disprezzo per una rivale che tale arte non possiede affatto:

κατθάνοισα δὲ κείσηι οὐδέ ποτα μναμοσύνα σέθεν
ἔσσετ᾽ οὐδὲ πόθα εἰς ὕστερον· οὐ γὰρ πεδέχηις βρόδων
τὼν ἐκ Πιερίας, ἀλλ᾽ ἀφάνης κἀν ᾽Αίδα δόμωι
φοιτάσηις πεδ᾽ ἀμαύρων νεκύων ἐκπεποταμένα.

Morirai tutta. Morto peso. Di te non resterà
pensiero... negativa eternità. Tu non hai armonie
con rose d'arte musicale. Opaca, in abissale Nulla
altalenerai volatile tra sbiaditi morti.

2. ALCEO

Commentando lo stile di Alceo, Dionigi di Alicarnasso dice che se si abolisse il metro, la sua poesia si svelerebbe come oratoria politica (*Sull'imitazione* 422). Orazio, che volle condensare in un epiteto i canti di Alceo, li definì *minaces*, «truci» (*Odi* 4.9.7). A Lesbo le acque politiche erano agitate, infatti, e questa fu la diretta sorgente d'ispirazione per una buona metà della poesia alcaica, per quelle reliquie approdate a noi. Una generazione prima che nascesse Alceo la famiglia aristocratica di governanti, i Pentelidi, che attraverso Pentilo riagganciavano la propria dinastia a Oreste e a suo padre Agamennone, fu detronizzata. I tiranni che ne furono successori, Melancro, Mirtilo e Pittaco, hanno tutti una menzione nei versi di Alceo.[4] Il poeta stesso era rampollo di una casata notabile, che vanamente scese in lizza per il potere in Mitilene; tre volte gli toccò l'esilio, e finalmente ebbe il condono da Pittaco. La data di nascita è per Alceo 620 a.C. ca.; forse si può risalire al 630. Un accenno poetico al suo «ingrigito petto» (50) lascia pensare che la morte l'abbia colto anziano.

Uno dei frammenti più corposi della sua superstite poesia (129) può ben documentare l'irruenza dello stile di cui ragionavano gli antichi critici: Alceo, in esilio in una zona di Lesbo (ignoriamo quale), si rivolge a Zeus, a Era e a Dioniso per ottenere soccorso:

ἄγιτ' εὔνοον
θῦμον σκέθοντες ἀμμετέρας ἄρας
ἀκούσατ', ἐκ δὲ τῶνδε μόχθων
ἀργαλέας τε φύγας ῥ[ύεσθε·
τὸν Ὕρραον δὲ παῖδα πεδελθέτω
κήνων Ἐ[ρίννυ]ς ὤς ποτ' ἀπώμνυμεν
τόμοντες[
μηδάμα μηδ' ἔνα τὼν ἐταίρων
ἀλλ' ἢ θάνοντες γᾶν ἐπιέμμενοι
κείσεσθ' ὐπ' ἄνδρων οἳ τότ' ἐπικ[άν]ην
ἤπειτα κακκτάνοντες αὔτοις

δᾶμον ὐπὲξ ἀχέων ῥύεσθαι.
κήνων ὀ φύσγων οὐ διελέξατο
πρὸς θῦμον ἀλλὰ βραϊδίως πόσιν
ἔμβαις ἐπ' ὀρκίοισι δάπτει
τὰν πόλιν ἄμμι...

Ah dèi! Venite
accesi di benevolenza, udite
la preghiera, toglieteci da fitte
d'esilio che tortura.
Figlio d'Irra: sei bersaglio fisso
di funebre Faida! Quel giorno giuravamo
scannando...
non uno, non uno del gruppo
ma o cadaveri che terra veste
caduti sotto colpi d'aggressione
o massacrarli loro,
salvare nostra gente da torture.
Là in mezzo lui, Trippone, non discorse
seguendo intimo calore: freddamente schiaccia
coi piedi giuramenti, addenta
città nostra...

Nella poesia non tutti i significati sono decifrabili, ma pare che Pittaco, il «figlio di Irra», abbia dapprima cospirato contro Mirtilo con Alceo e altri, ma poi abbia tradito la congiura. L'attacco ingiurioso di Alceo contro Pittaco è inequivocabile: l'alternativa fra cadere sul campo e vincere è chiarita con toni marcati, da manifesto, una coppia di versi per ciascuna possibilità, vv. 17-20, mentre s'incidono nella memoria frasi come «che terra veste», «schiaccia coi piedi giuramenti», «addenta città nostra». Quanto a Trippone, non è che uno dei vergognosi insulti sferrati da Alceo a Pittaco. Diogene Laerzio ne riporta una lista: σαράπους e σάραπος «piedi piatti», χειροπόδες «ulcerosi piedi», γαύρηξ «spaccone», γάστρων «pancione», ζοφοδορπίδας «che cena al buio» e ἀγάσυρτος «sporcaccione».

L'allegoria della nave dello Stato in balia del fortunale appare in due frammenti: nel primo (6) Alceo ci parla dei flutti che inondano lo scafo, e ai compagni d'equi-

paggio urla di puntellare il fasciame e di affrettarsi a una rada sicura. Poi, passando dall'allegoria alla realtà, egli li sprona a non avere «esitazioni molli», a ravvivare il ricordo stimolante delle passate pene, a dimostrarsi uomini di ferro che non infangano gli antenati con la vigliaccheria. Tre strofe oltre appare nel testo la parola μοναρχίαν, «monarchia», e un commento a margine cita Mirtilo. Non c'è ragione di dubitare che Eraclito, lo studioso di poesia omerica che cita questi versi d'apertura del canto alcaico come esempio d'allegoria, non fosse corretto nell'interpretare.

Con lo stesso intento esemplificativo, Eraclito cita il secondo pezzo (326), affermando che, contro le apparenze, la poesia ha per tema Mirtilo e la sua congiura di stampo tirannico ai danni di Mitilene:

ἀσυννέτημμι τὼν ἀνέμων στάσιν·
τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κῦμα κυλίνδεται,
τὸ δ᾽ ἔνθεν, ἄμμες δ᾽ ὂν τὸ μέσσον
νᾶϊ φορήμμεθα σὺν μελαίναι

χείμωνι μόχθεντες μεγάλωι μάλα·
πὲρ μὲν γὰρ ἄντλος ἰστοπέδαν ἔχει,
λαῖφος δὲ πὰν ζάδηλον ἤδη,
καὶ λάκιδες μέγαλαι κὰτ αὖτο,
χόλαισι δ᾽ ἄγκυρραι...

Non riconnetto tesa rissa di quei venti.
Ecco da destra onda che s'inarca, avvita,
poi da sinistra. Noi nel cerchio,
noi e scuro scafo rotoliamo

spezzati in gigantesche furie d'acque,
scolo affoga piede d'albero.
Ora la velatura è tutta trasparente
con giganteschi strappi dentro,
cedono le ancore...

Questi versi mettono in vetrina il più prezioso campionario dell'arte alcaica. Alceo apre, come spesso, con un verbo. Questo ἀσυννέτημμι è forma poco usuale e di

strascicato suono; nella parola στάσις si fondono i significati della bufera marina e dell'allegoria politica, poiché essa può indicare tanto il levarsi dei venti, quanto il conflitto civile. Alceo fa un uso scaltrito della strofa che da lui prende nome (alcaica) nei vv. 3-4 dove alla cadenza contratta del verso 3 segue il ritmo rapido del quarto, a ritrarre il movimento a mulinello dello scafo. Le allitterazioni punteggiano i vv. 1, 2, 5 e lasciano il segno. La costruzione paratattica collabora alla nettezza dell'insieme.

In un'altra corposa poesia politica (298 Voigt, S262 *SLG*) Alceo consacra numerose strofe al mito di Aiace Locrio, che fece violenza a Cassandra nel tempio di Atena, quando i Greci occuparono Troia. È chiaro che Alceo connette il mito alle vicende attuali, fin dall'introduzione: «... dobbiamo porre (un nodo scorsoio?) sui loro colli e (ammazzarli) per lapidazione. Sarebbe stato molto meglio per gli Achei se avessero ammazzato l'uomo che compì violenza in dispregio degli dèi». E dopo aver dedicato circa nove strofe al suo racconto della colpa di Aiace, Alceo ritorna alla politica attuale, con un riferimento a Pittaco: il che lascia intuire che proprio Pittaco e i suoi accoliti erano, secondo Alceo, i candidati alla lapidazione, per i loro crimini.

L'occasione per comporre ed eseguire tal genere di canti fu certamente offerta dal simposio. E il vino è il tema di molti frammenti. Ateneo, che riporta il maggior numero dei nostri pezzi simpotici, commenta: si sorprende Alceo con il bicchiere in mano a ogni ora del giorno, a ogni stagione dell'anno. Lo schizzo della primavera in un brandello (367): «Sento che la primavera in fiore arriva... colmatemi una coppa, svelti, di mielato». I giorni canicolari, si sa, sono torridi: e questo giustifica il bere vino, come leggiamo in tante poesie. In una, Alceo rimaneggia versi di Esiodo (*Opere e giorni* 582-8) in metro lirico e in dialetto di Lesbo. L'episodio poetico sorge tutto da Esiodo, eccettuata l'adorna me-

tafora d'apertura, che potrebbe essere un modo di dire di sapore popolare, o un'invenzione vivida di Alceo (fr. 347):

τέγγε πλεύμονας οἴνωι, τὸ γὰρ ἄστρον περιτέλλεται,
ἀ δ' ὤρα χαλέπα, πάντα δὲ δίψαισ' ὐπὰ καύματος.

affoga polmoni di vino. La costellazione orbita.
Questo clima pesa. Il mondo è assetato di calura.

Una poesia sul tema inverno (338). È probabile vena d'ispirazione per l'ode oraziana «*Vides ut alta stet nive candidum / Soracte...*» (1.9):

ὔει μὲν ὀ Ζεῦς, ἐκ δ' ὀράνω μέγας
χείμων, πεπάγαισιν δ' ὐδάτων ῥόαι...
κάββαλλε τὸν χείμων', ἐπὶ μὲν τίθεις
πῦρ, ἐν δὲ κέρναις οἶνον ἀφειδέως
μέλιχρον, αὐτὰρ ἀμφὶ κόρσαι
μόλθακον ἀμφιβάλων γνόφαλλον.
(3-8)

Pioggia, da Zeus. Dalle altezze acuto
inverno, irrigidita corsa d'acque...
Spodesta quest'inverno, fiamma
su fiamma, e vino, giù vino
mieloso, senza paura. Poi, sul collo
attorcigliati sciarpa di lanetta.

Tutto, in questi versi, è tipico dello stile di Alceo: frasario conciso, collocazione dei verbi ad apertura delle clausole, architettura paratattica, tornitura del metro virtuosistica. Caratteri che spiccano anche in questa impetuosa esortazione (346):

πώνωμεν· τί τὰ λύχν' ὀμμένομεν; δάκτυλος ἀμέρα.
κὰδ δ' ἄερρε κυλίχναις μεγάλαις, ἄϊτα, ποικίλαις·
οἶνον γὰρ Σεμέλας καὶ Δίος υἶος λαθικάδεον
ἀνθρώποισιν ἔδωκ'. ἔγχεε κέρναις ἔνα καὶ δύο
πλήαις κὰκ κεφάλας, ἀ δ' ἀτέρα τὰν ἀτέραν κύλιξ
ὠθήτω...

Sotto a bere! Non tireremo fino ai lumi? Una spanna, la luce.
Amico, abbassa le caraffe grandi, disegnate.
Vino! Sì, il figlio di Semele e di Zeus, scacciapensieri
umano l'ha creato. Mescola uno a due.
Riempi all'orlo. Una caraffa
via l'altra...

Il primo verso ha una forza lapidaria: allinea un comando, una domanda retorica, un'affermazione che giustifica il tutto. Non siamo in grado di specificare se l'espressione perentoria δάκτυλος ἀμέρα, letteralmente «(della misura di) un dito è la luce diurna», sia idiomatica, o una vivace trovata di Alceo. È certo che dopo Alceo passò in proverbio. Il motivo delle caraffe incalzate l'una dall'altra è un'altra intuizione poetica felice, e Alceo sfrutta il ritmo asclepiadeo per ottenere divertenti effetti in ἀ δ' ἀτέρα τὰν ἀτέραν.

Come nei canti politici, anche nella cornice del simposio può essere inserito il mito a fini espressivi: Alceo esorta il commensale Melanippo a bere, e giustifica l'invito con l'argomento che gli uomini hanno, da vivere, una vita sola. Una tesi sostenuta con un'allusione alla vicenda di Sisifo che seppe frodare la Morte, facendosi rimandare nel mondo dei vivi, ma poi dovette ritornare e subire il suo castigo: sono imprese che non fanno per noi – insiste Alceo –, che dobbiamo mettere a frutto al meglio l'età giovane (38A).

Possediamo notizie consistenti su alcuni inni composti da Alceo: nel campo della lirica greca la scomparsa degli originali, in questo caso, è una delle perdite che più addolorano. Corre una somiglianza fra l'inno alcaico e quello omerico (alcuni inni omerici, almeno, risalgono grosso modo all'età del poeta lesbico): i punti d'affinità stanno nel fatto che gli inni registrano gli attributi e le imprese dei singoli dèi, ed erano creati con lo scopo d'esser eseguiti in occasioni laiche, davanti a uditori non impegnati in gesti liturgici. Non mancano i divari. Gli inni omerici più ampi si distendono per mol-

te centinaia di versi, impiegando metro e tecniche epici, mentre Alceo compose brevi testi nei metri e nel dialetto della sua restante poesia. Sulla forma e sulle proporzioni di questi inni possiamo farci un'idea da una composizione come l'inno a Mercurio, di Orazio (*Odi* 1.10), che, stando alle rivelazioni del commentatore Porfirione, si basava sull'inno a Ermes di Alceo (308). Altre informazioni ci vengono da scrittori antichi. L'attacco dell'inno a Ermes ci è rimasto:

χαῖρε, Κυλλάνας ὀ μέδεις, σὲ γάρ μοι
θῦμος ὔμνην, τὸν κορύφαισ᾽ ἐν αὔταις
Μαῖα γέννατο Κρονίδαι μίγεισα
παμβασίληϊ.

Salve, tu che provvedi a Cillene. Io brucio,
dentro, di poetar di te. In vertici di monti
Maia t'ha dato vita. L'aveva penetrata
cosmico sovrano.

In questo pezzo s'avvertono echi dell'*Inno a Ermes* omerico, nei versi d'apertura, ma è una circostanza probabilmente dovuta all'identità di genere: in ogni caso è impossibile stabilire quale fra i due poemi sia anteriore. Alceo usa il quarto verso della strofa saffica, il breve adonio, per dar risalto alla maestà di Zeus, divino padre di Ermes. Sembra che, sviluppando il tema della nascita di Ermes, abbia descritto le Grazie in vesti di levatrici, e le Ore in quelle di nutrici, distinguendosi dall'inno omerico che non presenta quei particolari. Pausania ci dice che Alceo descrisse il furto, perpetrato da Ermes, del bestiame di Apollo, e Porfirione aggiunge che in questa poesia Ermes avrebbe coronato la bravata con il trafugamento della faretra di Apollo. Si può ipotizzare che il poema non comprendesse più delle cinque strofe dell'inno a Mercurio dell'ode oraziana.

L'*Inno ad Apollo* (307) fu onorato dall'editore alessandrino con il posto d'onore, collocato ad apertura del primo libro delle poesie di Alceo. Qui il poeta impiegò

la sua prediletta strofa alcaica: ὦναξ Ἄπολλον, παῖ μεγάλω Δίος, «principe Apollo creatura d'alto Zeus». Ciò che sopravvive del testo, a parte questo primo verso, è ben poca cosa, ma Imerio, un erudito retore del IV secolo d.C., ci dà una parafrasi dei contenuti: Zeus fornì al figlio la fascia d'oro per il capo, la lira, il cocchio trainato da cigni e l'inviò a Delfi come autorità della giustizia ai Greci, ma Apollo si spinse invece alla terra degli Iperborei e trascorse laggiù un anno prima di trasferirsi a Delfi. Imerio parafrasa il racconto alcaico dell'arrivo del dio. Ecco le parole: «Un po' per lo splendore solare dell'estate, un po' per la presenza radiosa di Apollo, anche la lira del poeta si slancia in toni di gaiezza sfolgorante...: gli usignoli cantano per lui quel genere di melodie che possiamo aspettarci cantino in Alceo gli usignoli, e con loro le rondini e le cicale, non proclamando la loro felicità nel mondo, ma parlando del dio in tutti i loro canti. L'acqua Castalia fluisce, come dev'essere in poesia, con i ruscelli di bosco, e il Cefiso si gonfia in piena...». Ed anche quest'inno, che non deve aver superato l'ampiezza delle sette strofe, profondamente diverge dall'inno omerico nel suo racconto dell'arrivo apollineo a Delfi.

Le poesie d'amore di Alceo sono perdute, ma Orazio ci dice (*Odi* 1.32.9-12) che fra i temi della sua poesia erano «Venere, e il ragazzo a lei sempre vicino, e Lico, bello coi suoi occhi neri e con la nera chioma». E così Alceo fu uno dei primi poeti a cantare dell'amore omosessuale maschile. Un frammento misterioso (10B) costituiva l'apertura di una poesia in cui una giovane donna sfoga la sua infelicità: ἔμε δείλαν, ἔμε παίσαν κακοτάτων πεδέχοισαν, «Quanto sono in basso! Mondo di miseria, il mio!». Se la poesia di Orazio, che si avvale del medesimo raro ritmo ionico (*Odi* 3.12), si fondava sul modello alcaico, allora a torturare la ragazza erano le pene d'amore.

La platea per la poesia di Alceo era fornita dall'*hetai-*

ria, la confraternita di partito. È facile pensare che il poeta intonasse i suoi versi davanti ad amici e a simpatizzanti durante il simposio, al calar della sera. Le poesie politiche, gremite di assalti personali, erano perfettamente in accordo con tale ambiente: ed un famoso pezzo, riecheggiato da Orazio, comincia «Oggi dobbiamo ubriacarci, e bere a tutta forza: eh, sì, Mirtilo è defunto» (332). Alceo s'appassiona ai temi dell'amicizia (71), delle promesse infrante (67, 129, 306 fr. 9), della frode, e tutto questo ci lascia intravedere una cerchia nella quale la lealtà era il valore dominante. Il frammento di Aiace dimostra che perfino le poesie con robusta ossatura mitologica potevano, in sostanza, essere politiche. Lo stesso bere, l'ubriacarsi non erano puri veicoli di stordimento, d'oblio per i rovesci militari, i tradimenti, l'asprezza dolente dell'esilio (73, 335): li si considerava strumento per scandagliare la disposizione sincera d'un uomo, e un frammento che così suona: «vino, ragazzo, e verità» (366), e quest'altro: «vino è spioncino d'uomo» (333) si comprendono solo in questo quadro. Ed anche la poesia d'amore vi s'incastona a suo agio: «ordino: che qualcuno convochi Menone, il bello, se deve interessarmi la bevuta!» (368). Resta da aggiungere, infine, che i sodali di Alceo devono averne condiviso il trasporto per la poesia. Ecco la prova: la semplice esistenza di centinaia di poesie brevi e intense, di inni e canti è teste di un uditorio appassionato e competente.

3. IBICO[5]

Come Stesicoro, Ibico era un uomo della Magna Grecia. Nacque a Reggio, dove fu anche sepolto. Lasciò le terre d'occidente per la corte di Policrate, tiranno di Samo dal 533 ca. al 522 ca. Non è certo se abbia composto poesia monodica. È noto invece che fu autore di poesia narrativa, su soggetti analoghi e in stile affine a

Stesicoro. L'ampio frammento papiraceo attribuito a Ibico (282a) mostra la struttura triadica della poesia corale. Resta che i frammenti meglio noti del poeta posseggono spiccata tempra soggettiva ed erotica (286, 287). Altra circostanza era che compagno di canti in Samo, per Ibico, fu Anacreonte: e l'opera di questo poeta fu monodica, essenzialmente, e ciò lascia spiragli all'ipotesi che parte anche della creazione di Ibico fosse destinata all'esecuzione solista.

Ecco il fr. 286: vi possiamo scorgere l'elaborazione di un soggetto di Saffo, l'amore paragonato a una raffica travolgente di vento.

ἦρι μὲν αἵ τε Κυδώνιαι
μαλίδες ἀρδόμεναι ῥοᾶν
ἐκ ποταμῶν, ἵνα Παρθένων
κᾶπος ἀκήρατος, αἵ τ' οἰνανθίδες
αὐξόμεναι σκιεροῖσιν ὑφ' ἔρνεσιν
οἰναρέοις θαλέθοισιν, ἐμοὶ δ' ἔρος
   οὐδεμίαν κατάκοιτος ὥραν.
†τε† ὑπὸ στεροπᾶς φλέγων
Θρηίκιος βορέας ἀίσ-
σων παρὰ Κύπριδος ἀζαλέαις μανί-
αισιν ἐρεμνὸς ἀθαμβὴς
   ἐγκρατέως πεδόθεν τινάσσει
ἁμετέρας φρένας.

Primavera. Cotogni
meli dissetati da rivoli
d'acque di canale, là all'albereto
innocente di Vergini. Vinate fiorescenze
mature sotto opaco verde
di vite svettano. Per me no: eros
non ha epoche quiete, mai.
Sbiancata di lampi
settentrionale bora
raffica da Cipride, con ossessioni
ardenti, cupa, sprezzante
scuote brutalmente alla radice
la mia interna febbre.

L'idea poetica di Ibico è il contrasto fra la cadenza sta-

gionale della natura, e il suo amore che non tramonta mai, e ignora le stagioni. Altro contrasto vive fra la placidità della natura, che il poeta vuole ritrarre con i moltiplicati suoni vocalici dominanti nei primi sei versi, e l'asprezza dell'aggressione di amore. L'immagine dipinta da κατάκοιτος è pertinente: eros non si corica in nessun'ora dell'anno. Raffigurando la tramontana d'amore Ibico incastona epiteti: ἐρεμνός, «cupo», suggerisce la nuvolaglia trascinata dalle raffiche, mentre ἀθαμβής, «spudorato, senza rispetto», rientra piuttosto in una personificazione dell'amore.

Uguale incanto si sprigiona dalle immagini del fr. 287:

Ἔρος αὖτέ με κυανέοισιν ὑπὸ
βλεφάροις τακέρ᾽ ὄμμασι δερκόμενος
κηλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἄπει-
ρα δίκτυα Κύπριδος ἐσβάλλει·
ἦ μὰν τρομέω νιν ἐπερχόμενον,
ὥστε φερέζυγος ἵππος ἀεθλοφόρος ποτὶ γήραι
ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἅμιλλαν ἔβα.

Eros, ancora! Da stellate ciglia
mi sciabola occhiate che liquefano.
Moltiplicando magie m'ingabbia
in rete di Cipride senza spiragli.
Io vibro al suo venire.
Sono cavallo sotto stanghe, ricco d'allori, già finito,
senza più voglie scende in pista col carro corridore.

C'è la metafora del cacciatore: Eros spinge la vittima nella trappola di Afrodite. Poi, con levigatezza, si passa all'immagine del purosangue da corsa, e qui l'emozione poetica si sposa a un certo spirito nel bozzetto del vecchio corsiero, già carico di vittorie in tempi andati, ed ora svuotato, senza slanci alla gara. Nel fr. 228 Ibico parla a un ragazzo: il suo linguaggio ha una tessitura opulenta, piena di echi della poesia corale, più che della monodica:

Εὐρύαλε γλαυκέων Χαρίτων θάλος, ⟨Ὡρᾶν⟩
καλλικόμων μελέδημα, σὲ μὲν Κύπρις
ἅ τ᾽ ἀγανοβλέφαρος Πει-
θὼ ῥοδέοισιν ἐν ἄνθεσι θρέψαν.

Eurialo, gemma di carezze vellutate,
bei riccioli, tesoro. Dea d'amore,
Malia occhi dolci, insieme,
t'hanno cullato su rose di giardino.

Nessun altro poeta greco inneggiò al proprio amore con questo stile ornato da poesia corale.

Confrontato con questi pezzi, il poema corale composto per Policrate di Samo è scialbo (282a). I trentacinque versi iniziali del frammento narrano il crollo di Troia, con un registro di eroi troiani e greci che l'autore non vuole o non può trattare. La poesia termina con andatura pindarica, cioè con la fiera garanzia che Policrate godrà di fama imperitura, grazie alla maestria canora e alla fama letteraria di Ibico. Un lavoro ricco di enigmi: lo si è interpretato come un assaggio del campionario poetico offerto da Ibico a un potenziale mecenate; come una *recusatio*, in cui il poeta dichiara l'intento proprio di astenersi dai temi epici in favore della poesia d'amore; puramente come un'aureola di versi a glorificare il figlio di Policrate, omonimo del padre. È possibile che Ibico manifestasse a chiare note il suo programma nell'avvio del poema, una parte oggi perduta.

4. ANACREONTE

Anacreonte nacque nella città ionica di Teo, in Asia Minore. Quando il generale di Ciro, Arpago, aggredì le città elleniche costiere, Anacreonte con l'altra gente di Teo s'imbarcò per la Tracia, dove fondarono Abdera. Era il 540 a.C. ca. Si ha notizia di una sua successiva permanenza alla corte di Policrate signore di Samo. Il

periodo di questa tirannide è datato ca. 533-22. Policrate fu assassinato, e il suo protetto Anacreonte passò ad Atene per volere di un figlio di Pisistrato, Ipparco. Costui nel periodo di tirannide del fratello Ippia ebbe funzione di addetto alla cultura. È possibile che Anacreonte abbia prolungato il suo soggiorno ad Atene anche dopo l'assassinio di Ipparco, nel 514. È possibile anche un suo trasferimento in Tessaglia: gli sono attribuiti epigrammi composti per Echecratida, governante della Tessaglia, e per sua moglie Diseride (fr. 107, 108 Diehl). Nell'ipotesi di questo viaggio tessalo, è però certo che il poeta rientrò ad Atene dove, probabilmente, trascorse la maggior parte della restante vita. Secondo la tradizione, avrebbe cantato le lodi di Crizia, nonno dell'omonimo uomo politico ateniese, e avrebbe assaporato la poesia di Eschilo. La probabile data di nascita deve collocarsi verso il 570, quella di morte verso il 485: correva voce che si fosse spento a 85 anni di età.

Due oggetti dominanti nella sua poesia: amore e vino. Massimo di Tiro (37.5) così condensa i temi anacreontei: «le chiome di Smerdi e di Cleobulo, il flauto di Batillo e il canto ionico». Dal canto suo Cicerone esagera quando afferma (*Discussioni tusculane* 4.71) che tutto, in Anacreonte, è eros. Certamente fu il simposio l'obbligato palcoscenico dell'esecuzione poetica: e Crizia definiva Anacreonte συμποσίων ἐρέθισμα, «attizzatoio dei simposi» (Ateneo 13.600d). Due volte affiorano nei frammenti le vicende politiche di Samo. È superstite un frammento di tono sarcastico: e si sa d'altre poesie affini. Pare che si sia cimentato anche nel canto corale: ma di concreto nulla ci resta, se togliamo un frammento nebuloso, forse di partenio.

Anacreonte non compone nello stile fastoso di Ibico, che tocca tutti i sensi dell'uomo. Fondamento della sua vigoria poetica sono un'abilità tecnica scaltra, raffinatezza e umorismo venato d'ironia. Qualità che brillano tutte in questo suo richiamo a una giovane donna, com-

posto in un ritmo trocaico cadenzato che intensamente concorre al gaio smalto (417):

πῶλε Θρηικίη, τί δή με λοξὸν ὄμμασι βλέπουσα
νηλέως φεύγεις, δοκεῖς δέ μ' οὐδὲν εἰδέναι σοφόν;
ἴσθι τοι, καλῶς μὲν ἄν τοι τὸν χαλινὸν ἐμβάλοιμι,
ἡνίας δ' ἔχων στρέφοιμί σ' ἀμφὶ τέρματα δρόμου·
νῦν δὲ λειμῶνάς τε βόσκεαι κοῦφά τε σκιρτῶσα παίζεις·
δεξιὸν γὰρ ἱπποπείρην οὐκ ἔχεις ἐπεμβάτην.

Cavallina tracia, perché spii me con l'angolo degli occhi
assassini, e corri via? Non avrei doti, io, per te?
Attenta! Saprei perfettamente conficcarti il morso,
imbrigliarti tutta, farti far la curva a fine giro.
Vivi la prateria, ora, scarti ariosa. Puledra, non hai
chi ti pesa addosso, e che sa tutto di cavalle.

Questa figurazione di donna puledra è ricorrente nella poesia greca, talvolta elaborata con mano greve, da Aristofane, per citare un caso, e altrove delicatamente, come in questa poesia o in certi parteni di Alcmane. I cavalli traci erano rinomati, quindi ovvie pietre di paragone. Ma ammettiamo che la poesia fosse indirizzata a una ragazza tracia anch'essa: sarebbe un'altra spruzzata di allusivo sale stuzzicante. E che pennellata deliziosa nell'avverbio νηλέως «spietatamente», alla lettera, a ritrarci la sfumatura degli sguardi «assassini» della bella. Quell'avverbio appartiene alla lingua epica, ed è qui usato con effetto di parodia eroica.

Un diverso genere d'incontro. Un'altra ragazza, e nuova ispirazione per una delle poesie più argute di Anacreonte, in cui molto si rivela, molto balugina appena sotto il velame dei concentrati versi (358):

σφαίρηι δηὖτέ με πορφυρῆι
βάλλων χρυσοκόμης Ἔρως
νήνι ποικιλοσαμβάλωι
συμπαίζειν προκαλεῖται·
ἡ δ', ἐστὶν γὰρ ἀπ' εὐκτίτου
Λέσβου, τὴν μὲν ἐμὴν κόμην,

λευκὴ γάρ, καταμέμφεται,
    πρὸς δ' ἄλλην τινὰ χάσκει.

Palla, porporina: ancora lui,
che mi bersaglia, Eros chiomadoro
mi provoca a godermi la carina
sandalo arcobaleno.
Ma lei – eh, viene dalla gran città,
da Lesbo – per questa mia peluria
– inargentata – ha solo smorfie:
davanti a un'altra a bocca aperta sta.

Un dramma in miniatura. Anacreonte ne disegna la scena nella prima strofa: si è innamorato, ancora una volta, e oggi lei è una ragazza riconoscibile dal suo elaborato modello di sandalo. Il particolare descrittivo, come nel caso della «cavallina tracia», senza dubbio ha la funzione di individuarla agli occhi degli ascoltatori. Questa strofa ha una tempra coloristica che risalta: ogni suo sostantivo è ornato da un epiteto pittorico, così che la chioma candida di Anacreonte, alla fine, spicca a contrasto. Nella seconda strofa il poeta svia l'uditorio più volte, prima di rivelare come stanno le cose. Lesbo è identificata con un epiteto d'accento epico, εὐκτίτου, che concentra l'attenzione sulle sue venerande e nobili cittadine: ne sorge l'allusione che una ragazza originaria di tale ambiente troverebbe naturale guardare dall'alto in basso il poeta, di grado troppo umile per una dama come lei. Ma ecco rivelato invece il motivo vero della sua ritrosia: Anacreonte è troppo vecchio. Ma la realtà cruda è riservata al verso conclusivo della poesia: ben note erano le tendenze della lesbica Saffo e delle donne come lei. Non è nativa della stessa isola, la ragazza del sandalo? Quindi non ha occhi che per le giovani: una donna è il suo interesse amoroso, il suo polo esclusivo, ossessivo d'attrazione, contemplato «a bocca aperta».[6] Così la poesia, aperta nella colorata brillantezza, con schizzi d'allegria, si chiude sulla nota degli aspri apprezzamenti reciproci, sul sibilo affilato del verbo χάσκει.

Eros, l'amore, in questa poesia è il lanciatore della palla «porporina». Altrove ha ruoli diversi: pugilatore (396), giocatore di dadi (398), fabbro ferraio (413). In un'altra poesia non più Eros, ma il ragazzo oggetto di eros, l'amato, diviene auriga d'anima (360):

ὦ παῖ παρθένιον βλέπων,
δίζημαί σε, σὺ δ' οὐ κοεῖς,
οὐκ εἰδὼς ὅτι τῆς ἐμῆς
    ψυχῆς ἡνιοχεύεις.

O caro! Chiaro sguardo pulito!
Mio spasimo tu, tu che non m'ascolti,
non sai, non t'avvedi che il mio profondo
sentimento imbrigli.

Una breve strofa, e insieme seducente esempio della tecnica anacreontica: ecco l'allitterazione nel v. 1; rime, e rime equivoche, rimbalzano nei vv. 2-4 e fanno compatta l'architettura della strofa; un'antitesi recisa si crea al v. 2 con l'allineare in poliptoto il pronome σέ, σύ. La strofa fluisce solida fino all'espressivo verbo epico ἡνιοχεύεις latore di un senso metaforico inaspettato.

Una poesia (357) assume la forma di una preghiera a Dioniso: al dio si chiede di piegare Cleobulo all'amore del poeta. Per questo genere di supplica erotica Dioniso non era il nume opportuno: ma Anacreonte, come Alceo, probabilmente intonava la sua canzone d'amore con un bel boccale di vino fra le mani. Quale sfondo immaginare, infatti, per questa poesia? Una bevuta collettiva per soli uomini, uno dei tanti simposi offerti da Policrate o da Ipparco. Il tema delle poesie di Ibico lascia indovinare che la corte di Policrate accoglieva con piacere canzoni d'argomento omosessuale;[7] Tucidide, poi, ci riferisce che all'attentato mortale contro Ipparco si giunse non per ragioni politiche, ma pederotiche.

Dalla seconda metà del sesto secolo Anacreonte e altri poeti rivelano nei confronti del vino e del bere due atteggiamenti diversi. Permane, certo, lo sprone senza

mezzi termini all'ubriacatura gagliarda, ma un piccolo gruppo di poesie d'Anacreonte predica moderazione: la gazzarra di stile scitico, con fracasso di bicchieri e schiamazzi d'uomini alticci, è severamente bollata. Si deve sorseggiare con moderazione, fra piacevoli poesie (336b). E in distici elegiaci, vale a dire con lo strumento espressivo della poesia di riflessione e di sentenzioso ammaestramento, Anacreonte rivela (fr. eleg. 2 West):

οὐ φιλέω ὃς κρητῆρι παρὰ πλέωι οἰνοποτάζων
  νείκεα καὶ πόλεμον δακρυόεντα λέγει,
ἀλλ' ὅστις Μουσέων τε καὶ ἀγλαὰ δῶρ' Ἀφροδίτης
  συμμίσγων ἐρατῆς μνήσκεται εὐφροσύνης.

Non sento mio chi davanti alla caraffa piena beve
vino, e parla di duelli e di guerra singhiozzante;
ma chi mescola canto e chiari regali d'amore
e, in mente, ha sempre la festa del sesso.

Il canto d'amore – genere poetico cui Anacreonte stesso doveva la sua miglior fama – s'addice al colto, raffinato bevitore: nulla ha a che vedere, costui, con i versi dell'epos, o con le ardenti invettive politiche, nello stile di Alceo.

Anacreonte non scarta il tema politico. Ma quando vi si accosta, compone un inno nel metro lirico a lui congeniale (348):

γουνοῦμαί σ', ἐλαφηβόλε,
ξανθὴ παῖ Διός, ἀγρίων
  δέσποιν' Ἄρτεμι θηρῶν,
ἥ κου νῦν ἐπὶ Ληθαίου
δίνηισι θρασυκαρδίων
ἀνδρῶν ἐσκατορᾶις πόλιν
χαίρουσ', οὐ γὰρ ἀνημέρους
  ποιμαίνεις πολιήτας.

M'inginocchio a te, volo d'archi su cervi,
fulva figlia di Zeus, signora,
Artemide, di prede
brade. Ah lo so: da sopra Leteo

che vortica, ora contempli
paese di uomini prodi,
festosa. No, non è indocile
il popolo tuo gregge.

Certamente la poesia proseguiva con la supplica ad Artemide di custodire i cittadini di Magnesia, la città sulla sponda del fiume Leteo, presso il quale sorgeva un tempio di Artemide Leucofriene. Anacreonte ne parla come di gente ricca di coraggio e di civiltà: e rammenta, intanto, che si tratta di Greci, uomini di una città greca (πόλιν... πολιήτας), anche se nel momento storico attuale Magnesia è sottoposta al dominio persiano e sede di una satrapia. Lo stile di Anacreonte è qui, come sempre, fermo e stagliato: sottolinea il tema, con l'allitterazione al v. 8 e la metafora del nume «pastore» del popolo, pertinente immagine per Artemide «δέσποινα θηρῶν».

Satira e sarcasmo sono nelle corde di Anacreonte. Lo documentano un verso isolato su un tipo poco virile, «fu maritato, non marito, quello» (424), e i versi (è possibile che si tratti di una poesia completa) su un arrampicatore sociale, un tale Artemone che un giorno vestiva di cenci, portava dadi di legno come orecchini, frequentava losche combriccole e spesso doveva vedersela con la legge (388):

νῦν δ' ἐπιβαίνει σατινέων χρύσεα φορέων κατέρματα
παῖς ⟨ὁ⟩ Κύκης καὶ σκιαδίσκην ἐλεφαντίνην φορεῖ
γυναιξὶν αὔτως ⟨ἐμφερής⟩. (10-2)

ora s'imbarca su carrozze, gronda d'oro addosso
lui, figlio di Cica, rigira ombrelluccio d'avorio,
cose da donne.

Bersaglio dei sarcasmi non è solo la scalata sociale di Artemone: ne è tema il suo effeminato abbigliamento.

Il tono austero scarseggia in Anacreonte, ma ecco in una poesia la nota della morte ineluttabile:

πολιοὶ μὲν ἡμὶν ἤδη
κρόταφοι κάρη τε λευκόν,
χαρίεσσα δ' οὐκέτ' ἥβη
πάρα, γηραλέοι δ' ὀδόντες,
γλυκεροῦ δ' οὐκέτι πολλὸς
βιότου χρόνος λέλειπται·
διὰ ταῦτ' ἀνασταλύζω
θαμὰ Τάρταρον δεδοικώς·
᾿Αίδεω γάρ ἐστι δεινὸς
μυχός, ἀργαλῆ δ' ἐς αὐτὸν
κάτοδος· καὶ γὰρ ἑτοῖμον
καταβάντι μὴ ἀναβῆναι.

Ingrigite tempie, ormai,
e testa candida.
L'incanto del mio tempo in fiore
non è più qui, coi denti che si sfanno:
spazio di leggeri giorni non ne resta
molto, ormai.
E io lagrimo, per questo
– quante volte – e ho dentro fissa
ossessione di morte: l'abisso del Nulla
nero spaventa, è tortura la china
che scende. È compiuto:
discesa che non ha resurrezione.

Clausole concise e struttura paratattica sono veicoli pieni d'effetto per questa sinistra fiera dei malanni, mentre il chiasmo presente fra i vv. 1 e 2 e l'uso ripetuto dell'*enjambement* impediscono ogni sentore di cadenza monotona. La posizione delle parole è studiata per la sorpresa, particolarmente nei vv. 3 e 5 dove gli aggettivi χαρίεσσα «incantevole» e γλυκεροῦ «dolce» sono subito neutralizzati dalla forma negativa οὐκέτι «non più». Il raro verbo ἀνασταλύζω «lagrimo» si staglia drammaticamente all'inizio della seconda parte, e l'eco creata dal ripetersi del prefisso κατα- nei due versi finali rende più intenso il messaggio. L'ispirazione della poesia è cupa, ma il cantore la esprime nei ritmi lievi e frivoli che predilige, gli anacreontei. E così crea nella poesia, con una definizione di Kirkwood, «una specie di aura macabra».[8] In questi versi, come altrove, scopriamo quell'incantata grazia di cui Anacreonte andava fiero: «modulo incanti, io, e incanti so dire» (402c),

... χαρίεντα μὲν γὰρ ᾄδω, χαρίεντα δ' οἶδα λέξαι.

5. SCOLI

Sotto il nome di «scoli» circolavano nell'Atene del quinto secolo a.C. alcune delle poesie da simposio composte dai lirici monodici. Un frammento dai *Banchettanti* di Aristofane (223 K) così suona: «Scegli uno degli scoli di Alceo o di Anacreonte e cantalo per me»; nelle *Vespe* la capacità d'intonare scoli è individuata come la caratteristica di un ospite raffinato presente al simposio.

Ateneo trasmette una collezione di venticinque scoli «attici», la maggior parte composti presumibilmente ad Atene alla fine del sesto e ai primi del quinto secolo a.C. I più sono in strofe di quattro versi e in ritmo eolico: eseguiti probabilmente su uno o due toni fissi. I testi meglio noti hanno argomento politico:[9] l'austero canto funebre per i commilitoni caduti a Leipsydrion (907) è indubbio frutto dei circoli d'Alcmeonidi, mentre la *Canzone di Armodio*, circolante in diverse versioni, probabilmente apparteneva a fazioni che non accettavano d'attribuire agli Alcmeonidi il credito politico d'aver costruito la democrazia in Atene (893):

ἐν μύρτου κλαδὶ τὸ ξίφος φορήσω
ὥσπερ ῾Αρμόδιος κ' ᾿Αριστογείτων
ὅτε τὸν τύραννον κτανέτην
ἰσονόμους τ' ᾿Αθήνας ἐποιησάτην.

nella frasca di mirto porterò il pugnale
come Armodio e Aristogitone
quando ammazzarono il tiranno
e fecero Atene equa di diritti.

La fedeltà fra amici – un soggetto caro ad Alceo – è esaltata in quattro canzoni (889, 892, 903, 908); ci sono poi preghiere ad Atena, a Demetra e a Persefone perché proteggano la polis (884, 885). Le strofe costituite da una coppia di versi emanano più lieve serenità (900):

εἴθε λύρα καλὴ γενοίμην ἐλεφαντίνη
καί με καλοὶ παῖδες φέροιεν Διονύσιον ἐς χορόν.

possa io farmi splendida lira d'avorio
e possano i belli portarmi alla danza di Dioniso.

Ateneo ci informa che gli scoli potevano essere intonati in coro, oppure in successione intorno alla tavola o dai migliori cantori presenti alla festa e, a suo dire, il nome σκόλια, «canti sinuosi», deriverebbe dal loro irregolare serpeggiare fra i commensali. Nelle *Vespe* di Aristofane il vecchio Filocleone si sente chiedere di «raccattare» gli scoli dall'ospite al suo fianco, ed egli esegue, improvvisando il secondo verso dopo che gliene è stato proposto un primo. Non sappiamo quale sia stata la fonte della raccolta di Ateneo, ma divenne canonica: giocò per questo il tema politico dei canti, o il concentrato valore, di minuscole gemme liriche.

[1] Sul dialetto impiegato dai poeti di Lesbo pagine illuminanti nelle introduzioni di Lobel (1925, 1927), Page (1955), Gomme (1957), Hamm (1958).
[2] Le poesie e i frammenti di Saffo e Alceo appaiono qui numerati con la numerazione a margine dei *PLF*, numerazione usata, nei limiti del possibile, anche dalla Voigt (1971). Il testo, invece, presenta qualche variante rispetto a quello dei *PLF*.
[3] Sei commedie intitolate *Saffo* ci sono note: la più antica, opera di Amipsia, la più recente firmata da Difilo; due pezzi teatrali intitolati *Faone* e cinque intitolati *La donna di Leucade* potrebbero aver avuto a soggetto la vicenda di Saffo.
[4] Sulle condizioni politiche di Lesbo si veda Page (1955) 149-243, Andrewes (1956) 92-9.

[5] I poemi e i frammenti di Ibico e di Anacreonte appaiono numerati secondo la numerazione a margine dell'edizione *PMG*; il testo, in qualche caso, differisce.
[6] Gli studi più recenti riferiscono ἄλλην τινά a una κόμη di persona diversa da Anacreonte: si veda Woodbury (1979*a*) per una bibliografia completa.
[7] Ateneo – che probabilmente argomenta dalla tematica delle poesie di Anacreonte – dice (12.540*e*) che Policrate «si consacrava appassionatamente alle compagnie maschili»; cfr. Eliano, *Storia Varia* 9.4.
[8] Kirkwood (1974) 173.
[9] Gli scoli sono numerati secondo la numerazione a margine dei *PMG*.

8
LA LIRICA CORALE NEL QUINTO SECOLO

1. INTRODUZIONE

Maturò nel sesto secolo la splendida fioritura della lirica monodica in varietà di temi, scioltezza espressiva ed efficacia di comunicazione ad opera di poeti come Saffo, Alceo, Ibico, Anacreonte. Sviluppo analogo non è documentato per la lirica corale. Congiunture storiche? Popolarità vincente della monodica? Declino epocale del genere corale? Ipotesi tutte possibili a spiegare il dato che nel tempo fra Stesicoro e Simonide solo scarse schegge di poesia corale sono approdate a noi. Possediamo una manciata di versi di Laso di Ermione (702-6 *PMG*), l'uomo che avrebbe introdotto ad Atene, al tempo di Pisistrato, gli agoni ditirambici, e avrebbe affrontato in gara poetica Simonide (Aristofane, *Vespe* 1410 sg.).[1] Compose un poema asigmatico (non vi compariva la lettera σ), *Centauri* (740 *PMG*), ed un poema sulla morte dei figli di Niobe (706 *PMG*). Un peana composto da un tale Tinnico di Calcide, datato forse sesto secolo, si guadagnò l'ammirazione di un Eschilo e di un Platone (*Ione* 534d, 707 *PMG*): una frase sola ne è magra reliquia.

È certo che non s'assottigliarono le occasioni religiose, cerimoniali o di società per l'esecuzione di poesie corali. Al contrario, spettacoli di musiche e tornei di poesia si mantennero su alto piedistallo d'onore nella vita culturale del sesto e del quinto secolo a.C., sia nella cornice delle solennità pubbliche, locali o panelleniche, sia nelle corti, nelle casate dei tiranni e degli aristocratici, sostegno e protezione insostituibili per i poeti itineranti. Le festività liturgiche continuarono ad ornarsi di inni, peani, ditirambi, parteni. Encomi, lamen-

tazioni funerarie, canti nuziali e odi per i trionfi agonistici venivano costantemente commissionati da governanti o alti personaggi per cerimonie private. Queste ultime, per altro, potevano spesso assurgere a dimensione pubblica, sfarzose passerelle a illuminare il solenne ruolo giocato nella comunità dal protettore munifico: ne è documento principale la poesia di Pindaro.

Nella prima metà del quinto secolo la lirica corale ebbe una fase nuova di splendore, firmata da maestri come Pindaro, Simonide, Bacchilide. Questo slancio fu sostenuto dall'ampliarsi e dall'arricchirsi delle grandi festività pubbliche, quali le Panatenaiche e le Dionisie ad Atene. Grande impulso venne dagli eventi storici che all'alba del quinto secolo scossero il mondo greco: la sorgente potenza degli stati retti a tirannide in Sicilia; Persiani e Cartaginesi disfatti in campo, con il conseguente trionfo della polis ellenica e delle sue proprie tradizioni.

Oltre alle numerose solennità locali, cui avevano rivolto le loro composizioni poeti come Alcmane e Stesicoro, assunsero speciale rilievo per la lirica corale, nel corso del secolo quinto, le quattro grandi festività generali dei Greci: le Olimpiche, le Pitiche (a Delfi), le Nemee e le Istmiche. Qui le vittorie atletiche erano aureolate da una venerazione appassionata, e la gloria dei trionfatori custodita in una monumentale arca perenne di poesia. Il nerbo maggiore della «poesia da vittoria» di Pindaro, i suoi epinici, che sono anche il più possente corpo organico di poesia corale sopravvissuto, celebrano trionfi conseguiti in quelle quattro solennità. È questa la ragione per cui in epoca ellenistica le poesie pindariche furono distribuite in quattro libri, a specchio delle cerimonie maggiori (quindi così citeremo Pindaro: *O.* = [*Odi*] *Olimpiche*; *P.* = *Pitiche*; *N.* = *Nemee*; *I.* = *Istmiche*). Commissionate dal vincitore o dalla sua famiglia, tali odi erano eseguite nel corso stesso della festa o, più comunemente, in un'apposita cerimonia nella città nativa del vincitore, in occasione del ritorno trionfale. Se il vincitore era anche uomo di Stato, come Ierone di Siracusa, Terone di Agrigento, o Arcesilao di Cirene, la celebrazione poteva rivestire il fasto delle solennità di maggior rango (pare che così sia avvenuto per le vittorie celebrate nella prima *Pitica* e fors'anche nella quarta *Pitica*), e il poeta avrebbe in tal caso puntato a una solennità, a una magnificenza proporzionate alla circostanza. Certo, in questa fase la lirica corale continua a riflettere i temi religiosi e serba l'architettura sua propria delle origini, di canto a celebrazione di divinità, ma s'approfondisce il conscio, meditato studio dei poeti sul mestiere stesso del letterato, sulla gravità etica della poesia, sui vari temi intellettuali, politici, estetici.

2. SIMONIDE

Simonide di Ceo ci documenta con chiarezza come la nuova intellettualità, lo spirito umanistico che pervadevano la lirica corale a cavallo fra la fine del sesto secolo e l'alba del quinto, operassero all'interno della loro intelaiatura religiosa. Visse a lungo, Simonide (dal 557/6 fino al 468), e fu testimone sia del rigoglio goduto dall'arte dell'arcaismo tardo, sia delle scosse e dei mutamenti che avrebbero condotto alla fase classica. Simonide fu gran viaggiatore, in patria di corte in corte, presso i tiranni, e poi nella democratica Atene. Ebbe incarico di comporre gravi epigrammi votivi, all'epoca delle guerre Persiane. Godette la celebrità, non meno per la sagacia negli affari della vita pratica, che per la sua maestria poetica. Per tutto questo Simonide non fu solo un faro ispiratore, cui guardarono poeti come Bacchilide (che era suo nipote) e Pindaro; ma può anche far suo il vanto d'essere considerato un antesignano dell'«illuminismo» sofistico.

Nessuna sua poesia integra sopravvive. La scheggia

più consistente è relitto di un'ode in onore di Scopa, signore della Tessaglia (542).[2] Platone fa larghe citazioni da questa poesia, quale banco di prova per l'abilità di lettura critica di Protagora (*Protagora* 339a-46d). Noi, però, brancoliamo nel buio a causa del tipo particolare di citazione, e soprattutto perché non sappiamo a quale genere ascrivere il componimento (encomio? lamento funebre? sono le due ipotesi più plausibili). L'interpretazione più accreditata di questo pezzo (ben puntellata dalla scoperta del nuovo frammento di Ossirinco, 541) è che qui Simonide stia sottoponendo a revisione il modo tradizionale d'intendere l'uomo «di valore», «nobile», o «eccellente» (*agathos*, *esthlos*). Questo genere di «valore» o «nobiltà» ha per fondamenta successi o patrimoni (benessere materiale, onore, alta fama guerresca) che sono troppo fragili per assicurare un degno piedistallo all'uomo che vuole distinguersi. Per Simonide i valori che contano sono altri: buona volontà, giustizia che arreca benefici alla polis, consapevolezza che la vita è caduca:

Io lodo, considero mio intimo chiunque volontariamente non commetta brutta azione (*aischron*); certo, contro fatale costrizione neppure gli dèi sanno lottare... A me basta un uomo non troppo a corto di capacità (*apalamnos*), uno ben esperto della giustizia benefica per la città, una persona sana... Io non voglio muovere rimproveri, poiché il popolo degli stolti è immenso. Solo, belle son tutte quelle cose cui non si mischiano brutture. (542.27-40)

Alle assolute intransigenze della tradizione aristocratica Simonide oppone una sua etica tollerante ed elastica, che più pienamente contempla la battaglia fra interiore probità e cieco altalenare della fortuna. Per tali motivi, probabilmente, i versi riscossero il plauso di Protagora. Anche Pindaro getta il guanto di sfida ai valori in cui crede il suo prestigioso committente, e lo dimostrano i moniti rivolti a Ierone nelle *Pitiche* 1 e 2. Ma mentre le concezioni di Pindaro ricalcano ancora l'etica eroica,

Simonide sa sfruttare il lessico di quell'etica all'unico scopo di scandagliarlo, «rileggerlo», come l'abbiamo visto fare con parole-chiave quali *agathos*, *kakos*, *aischros* («valente», «cattivo», «brutto»). Quel suo stile ricco di aguzze antitesi esprime con felice corrispondenza la tensione tra la nuova e l'antica visuale. Balza agli occhi il contrasto fra l'espressione di stampo omerico «tutti noi, quanti godiamo il frutto della vasta terra» (... εὐρυεδέος ὅσοι καρπὸν αἰνύμεθα χθονός) e il prosastico, quasi confidenziale «quando l'avrò trovato [intende: "l'uomo irreprensibile"] ve lo farò sapere» (ἐπὶ δ' ὔμὶν εὑρὼν ἀπαγγελέω, 24-6).

«Più mesto delle lacrime di Simonide» (Catullo 38.8): questa frase proverbiale attesta la celebrità dei lamenti funebri (*threnoi*) di Simonide, e la potenza del suo pathos. Dionigi di Alicarnasso (*Sulla disposizione delle parole* 26) cita un frammento di ventisei versi, con la descrizione di Danae alla deriva in una cassa di legno con il figlioletto Perseo (543). Dionigi loda la fluidità e l'omogeneità della cadenza, ma il pezzo poetico si stampa nella memoria anche per lo stupendo contrasto fra il mare buio e selvaggio, e il bimbo quietamente addormentato; fra la ricca descrizione dell'ambiente (i versi 1-12) e la semplicità delle prime parole sulle labbra di Danae (7-9):

ὦ τέκος οἷον ἔχω πόνον·
σὺ δ' ἀωτεῖς, γαλαθηνῶι
δ' ἤθεϊ κνοώσσεις...

figlio, che dolore è il mio!
tu dormi, stai quieto da quel bimbo
da latte che sei...

Commossa vibrazione anche in un frammento di due versi (forse da una lamentazione funebre) nel quale i seguaci del mitico re Archemoro di Nemea «lacrimarono sul figlio lattante della coronata di viole (Euridice), che

spirava la sua anima dolce» (ἰοστεφάνου γλυκεῖαν ἐδάκρυσαν / ψυχὰν ἀποπνέοντα γαλαθηνὸν τέκος, 553). Qui rifulge il talento di scolpire con drammatica semplicità i casi estremi della vita umana, senza rinunciare a un tocco equilibrato di preziosismo poetico: e con quest'arte Simonide si acquistò alta fama come compositore d'epigrammi funerari.

Con Simonide l'epinicio, l'«ode per la vittoria», svetta al livello che gli è connaturato, come forma d'arte letteraria matura, pronta ai grandi voli, ormai consona alla crescente dignità sociale delle competizioni atletiche nel sesto secolo. Purtroppo degli epinici simonidei restano i brandelli più laceri (inclusi alcuni pezzi recentemente scoperti su papiro, 511, 519). Il gioco di parole sulla «tosatura» di Krios, «Ariete» (507), e la pretesa che un vincitore sia in grado di battere perfino Eracle o Polluce lasciano intravedere un tono meno devoto e meno austero di quello di Pindaro.[3] Simonide compose anche poesie corali su soggetti storici, toccando il tema delle guerre Persiane: comprendevano *La battaglia a capo Artemisio* (532-5), *La battaglia di Salamina* (536), e *L'epitaffio per i caduti alle Termopili* (531). Di quest'ultima poesia conserviamo nove versi. Alcune reliquie dei papiri di Ossirinco recentemente pubblicate offrono lievi arricchimenti alla nostra magra conoscenza dei *Peani*. Un frammento pare descrivere la nascita di Artemide, ed ecco «Leto urlò, quando le sacre doglie pesantemente l'affliggevano» (519, fr. 32): è una scena da mettere a confronto con due passi di Pindaro (*O.* 6.43 e *N.* 1.35).

Gli altri frammenti superstiti rivelano un ampio repertorio di temi mitologici, che svariano dalle saghe eroiche consuete, come quelle degli Argonauti, di Teseo, forse del sacrificio di Ifigenia (544, 550-1, 608), al clima favoloso: Talos che fa la ronda intorno all'isola di Creta (568), o le figliole di Anio che tramutano in vino, olive e grano qualsiasi oggetto sfiorino con le mani (537). Abbiamo brevi sprazzi di quelli che dovevano

presentarsi come quadri colmi di luminosità e di sentimento. «Longino» paragona la descrizione simonidea dell'ombra di Achille a Troia al finale dell'*Edipo a Colono* di Sofocle (537); Pindaro compose a sua volta la scena delle Muse salmodianti al funerale di Achille (*I.* 8.62-6) e da qui possiamo forse ricavare un'immagine di quello che doveva essere il parallelo quadro simonideo. Sono giunti a noi alcuni magnifici versi che ritraggono uccelli e pesci danzanti al ritmo del canto di Orfeo (567), e inoltre un incantevole brano dattilico pronunciato da una donna abbandonata, come Danae (571): «m'imprigiona il ruggito del mare violaceo che attorno a me ribolle» (ἴσχει δέ με πορφυρέας ἁλὸς ἀμφιταρασσομένας ὀρυμαγδός).

Naturalmente Simonide impiega gli aggettivi composti e l'ornamento di quegli epiteti pieni di colore che sono l'emblema della poesia lirica del tardo arcaismo: ma suscitano ammirazione, in pari modo, la sua regolarità e la misura stilistica. I critici antichi lodavano la sua «delicatezza elegante» (Cicerone, *La natura degli dèi* 1.22) e il suo comporre «insieme fiorito e levigato» (Dionigi di Alicarnasso, *Sulla disposizione delle parole* 230; cfr. Quintiliano 10.1.64). Accanto a pezzi ricchi di particolari che quasi parlano ai sensi, come il 597, «rondine di color blu profondo, acclamata aralda della primavera dolci profumi», o alla descrizione dei «giorni alcionii» (508), si erge lo stile lapidario, sentenzioso dell'ode sugli eroici caduti alle Termopili (531), con il suo concatenarsi di brevi frasi antitetiche e grevi sostantivi, la sua parsimonia di aggettivi e l'assenza quasi totale del linguaggio metaforico. Il frammento 521 può fare da documento illustre della lode intessuta da Dionigi a Simonide, per la sua maestria nella «scelta delle parole, e l'accuratezza nell'accostarle l'una all'altra»:

ἄνθρωπος ἐὼν μή ποτε φάσῃς ὅ τι γίνεται αὔριον
μηδ' ἄνδρα ἰδὼν ὄλβιον ὅσσον χρόνον ἔσσεται·

ὠκεῖα γὰρ οὐδὲ τανυπτερύγου μυίας
οὕτως ἁ μετάστασις.

tu sei uomo: dunque non proclamare mai ciò che sarà domani;
né, vedendo felice un uomo, quanto a lungo durerà;
neppure d'una mosca dalle lunghe ali, tanto
rapido è lo scarto.

C'è un unico termine esornativo in questo brano, ed è «dalle lunghe ali» (τανυπτέρυγος). Stagliandosi su uno sfondo di disadorne massime generali, l'epiteto si pone come denso termine di correlazione «per contrasto» con l'instabilità dell'umana condizione.

I poeti corali del quinto secolo riflettevano sovente sulla propria arte e sui suoi significati. Come Pindaro, Simonide celebra la potenza del canto sulle brutali forze della natura (595; cfr. Pindaro fr. 94b.11-20 Snell). E ancora ricorda Pindaro, il poeta di Ceo, quando cita e commenta la tradizione poetica precedente (542, 564, 579); non è escluso che si sia proposto una linea di difesa contro il più giovane rivale (602; cfr. Pindaro, *O.* 9.48-9). Due frammenti che vertono sull'arte del poeta appaiono di speciale interesse: «Il sembrare soverchia perfino la verità» (598), e: «La pittura è poesia senza parole; la poesia è pittura parlante» (Plutarco, *La gloria degli Ateniesi* 3.346 sg.). Docile a una tradizione di cui possiamo seguire all'indietro le orme fino a Omero, Esiodo e Solone (cfr. *Odissea* 19.203; Esiodo, *Teogonia* 27-8; Solone fr. 29 West), Simonide sottolinea la forza con cui l'arte dei versi può creare illusione e perfino falsità: e in ciò si stacca da Pindaro che esalta solennemente la Verità (si veda più avanti).[4] Simonide godeva di un'ambigua fama per il fatto di percepire alti onorari. Ma solo in apparenza si trattava di un cedimento a cupidigie mercenarie; in realtà vi traspare una diversa concezione dell'artista e della sua opera, intesa come professionale attività di un maestro della parola, non come un dono dell'ispirazione scaturito o dalle Muse o da qualche altra divinità. Simonide riportava la poesia su questa terra, e la sua concezione secolare del canto può aver contribuito a spianare la strada alla cultura sofistica.[5]

3. PINDARO

Fra i poeti corali del quinto secolo Pindaro è la stella di prima grandezza. Nacque in quel di Tebe: la data probabile è il 518. Ad Atene percorse alcuni gradi dell'istruzione, e compose un'ode giovanile (*P.* 7) per l'Alcmeonide Megacle, l'anno in cui quel personaggio fu colpito d'ostracismo (486).[6] La scelta filopersiana di Tebe, durante le guerre Persiane, dovette apparire una stortura insopportabile a un animo schierato con tale appassionata risolutezza dalla parte degli ideali ellenici di quadratura, disciplina e valore in battaglia. La *Vita* ci narra un aneddoto: Tebe multò Pindaro di mille dracme (diecimila, secondo Isocrate, *Antidosis* 166) per un ditirambo in onore di Atene (fr. 76 Snell). Non mancano passaggi poetici descriventi i disagi di Pindaro in quell'arco d'anni (*I.* 5.48 sgg.; *I.* 8.10-6; fr. 109-10 Snell). È possibile che il soggiorno di Pindaro in Sicilia, dal 476 al 474, fosse determinato dalla sua spinosa situazione: nel periodo furono composte l'*Olimpica* 1 per Ierone di Siracusa, e le *Olimpiche* 2 e 3 per Terone di Agrigento.

L'opera di Pindaro copre un cinquantennio. La prima ode (*P.* 10) fu composta nel 498; l'ultima (*P.* 8) nel 446. Le più maestose composizioni risalgono ai due decenni 480-460: *O.* 1-3, *O.* 6,7,13, *P.* 1-5, *P.* 9, *N.* 1,9, *I.* 3-5, *I.* 8. Nel gruppo di odi più tarde, *N.* 7 e 8, *I.* 7 (che potrebbe però non appartenere alle odi tarde) e *P.* 8 spiccano per solennità. Ad ogni modo, le date degli epinici sono non di rado nebulose. Spesso gli scoli non ne precisano il tempo, e quando propongono una datazione non sempre sono fededegni.[7]

Esistono numerosi frammenti di opere perdute:[8] e fra queste si distinguono i *Peani*. Ma la creazione principe di Pindaro restano gli epinici: il *corpus* unitario di poesia corale greca di gran lunga più ampio che sia stato oggetto di lettura ininterrotta nel tempo dall'antichità classica all'era bizantina, e dalla Rinascenza fino ai giorni nostri. Da Orazio a Hölderlin, fino ad Ezra Pound, tenace è stata la loro influenza sulla moderna concezione di che cosa sia l'«ode», e sullo stile elevato dell'ispirazione poetica.

Per i critici antichi Pindaro era l'emblema dello stile «severo», «accidentato» (αὐστηρὰ ἁρμονία): difficoltoso per l'arditezza delle costruzioni, gli scoscesi sbalzi, il vertiginoso livello di pensiero e d'espressione. Orazio immagina Pindaro come un'aquila che s'invola nell'azzurro, come una corrente che travolge (*Odi* 4.2); «Longino» lo paragona a un grande incendio (*Del Sublime* 33.5). Ateneo ci parla di Pindaro «dalla voce possente» (13.564c).

Un poeta di epinici compone a programma, su una «partitura» convenzionale, obbligata (encomio del vincitore e della sua casata, sua generosità, antenati, cenno alle precedenti vittorie, amicizia e vincoli fra poeta e vincitore).[9] Ebbene, nonostante il canovaccio, Pindaro conserva una sua ampia elasticità creativa. Può compiere variazioni sugli epiteti esornativi, sui modi d'invocare, sulla cadenza e sul metro. Può condensare o ampliare figurazioni e miti.

Per un secolo e mezzo, nel campo degli studi pindarici lo sforzo più severo s'è appuntato sul tema cruciale dell'unità dell'ode.[10] Tra i convinti che l'ode pindarica possegga una unità propria si distinguono due fronti: il primo scorge tale unità in seno all'ode, in un pensiero o un'idea fattori di organicità (*Grundgedanke*), o in un'immagine unica che si dirama nell'ode; il secondo rinviene l'unità in elementi esterni. È un criterio di lettura, quest'ultimo, salito di recente alla ribalta nelle opere di Bundy e Thummer, che hanno concentrato l'analisi sulle convenzioni formali regolanti lo sviluppo dell'ode.[11] Sofisticata, concettosa all'eccesso appare quell'unità data da «un pensiero» o «un'idea»: ma anche la chiave di lettura «per formule fisse» di Bundy pecca di rigidità. L'epinicio pindarico non si riduce a una serie, elegantemente costruita, di motivi encomiastici. Certo, traspare nella poesia l'uso di legami formulari, di temi e passaggi ereditati dalla tradizione: ma quella dell'ode è un'unità intima, organica e non meccanica. Il concetto, il significato generale di un'ode maturano via via non con supino ossequio alla traccia monotona, «orizzontale», precostituita da un pentagramma di figure convenzionali: anzi, progrediscono «in verticale», lungo associazioni metaforiche d'immagini e simboli, in sistemi di parallelismi fra metafora e attualità, mito e presente storico.

Norwood ritiene che ogni ode riceva unità propria, di volta in volta, da un individuato simbolo.[12] È prospettiva angusta, spesso tinta d'arbitrarietà. L'impressione è invece che Pindaro dosi l'intreccio di mito e immagini con densità diverse nelle varie odi, liberando echi e risonanze fra miti paralleli e gruppi d'immagini fra loro imparentate, nei confini di ciascuna ode. La *Olimpica* 1 funge da esempio: i parallelismi e i contrasti fra Pelope e Tantalo da una parte, Ierone e Pelope dall'altra; le immagini di luce e oscurità, pranzi e digiuni, gaie tavolate e assorta solitudine, celesti ascese e sotterranee cadute, tutto si concatena in una ricca tessitura che non si può comprimere nel rigore geometrico di un'«idea» unica, di un'«immagine-simbolo» esclusiva: e ciò non proibisce che il gioco d'affinità e d'opposizioni sia essenziale allo schema e allo sviluppo dell'intero componimento. I temi dell'acqua, dell'oro, della luce esplosa in nero d'ombre ricorrono nei due racconti mitici di Pelope e di Posidone (26-7, 71-87). Lo «splendore», la «gloria dai vasti fulgori» di Ierone che ad Olim-

pia vinse trova note armoniche nella descrizione del culto di Pelope nella stessa Olimpia (si confrontino i versi 14 e 22-4 con i versi 90-5).

La prima *Pitica* documenta con trasparenza ed estrema intensità come l'uso di parallelismi e contrasti si concateni in seno a una variegata, organica architettura. L'analisi per punti qui di seguito proposta vuol essere dimostrativa, e non aspira alla completezza.

Etna è la nuova città fondata da Ierone. L'ode *Pitica* 1 è come un inno della corona per Ierone, il fondatore. La cadenza poetica è data da una serie di analogie perpetue fra l'ordine politico delle città correttamente governate, l'ordine estetico ed etico di danza, musica e poesia, la disciplina del cosmo retta da Zeus Olimpio e, infine, l'ordine fisico della natura. Tutto si apre con l'invocazione solenne – da inno – alla «Cetra d'Oro, legittimo possesso di Apollo e delle Muse riccioli viola» (1-2): essa costruisce un parallelismo fra musica e danza dell'attuale momento, «il passo, inizio della cerimonia lucente» (2), e la musica degli dèi sull'Olimpo. Così le Muse, collegate in stile convenzionale con la cetra nei versi 1-2, riappaiono nella chiusa dell'antistrofe, stagliate su un più individuato sfondo, l'ambiente dell'Olimpo (13). La cetra scorta la danza nel mondo umano (1-4): ma anche placa la violenza del fulmine di Zeus, dell'aquila, e di Ares brutale sull'Olimpo (5-13). È l'asserzione, simbolica ed emblematica, che l'ordine impera sopra il caos: e l'assunto ha il suo sviluppo parallelo nel mito e nella realtà storica, su scenari locali e di lontananza estrema. Il nome Etna risuona tre volte nell'ode e risulta, contemporaneamente, un settore del quadro festivo attuale, un'incarnazione del divino ordine attuato nella pena di Tifone, il mostro (19b-28), e un'espressione di armonia politica nel recente atto di Ierone fondatore (60-6). In quanto «celeste pilastro» (κίων οὐρανία, 19b) che schiaccia la creatura dell'orrore, il vulcano è anche il fisico legame fra il Tartaro abissale (cfr.

15) e l'eccelso Olimpo. Insieme, è la traccia splendente di un cosmo armonico: la coesione degli spazi naturali è specchio della coerenza etica.

Nella trama temporale più vasta dei fatti storici, l'identico concetto di ordine si afferma con i trionfi ellenici sugli avversari: Persiani, Cartaginesi, Etruschi (71-80b), che sul piano umano e politico interpretano il ruolo del mostruoso Tifone. La distruzione di Troia per mano greca è un'altra analogia con quei fatti, più aderente, dalla fisionomia più umana: Pindaro vi allude con l'accenno mitico a Filottete sofferente, modello d'azione per Ierone malato (50-7). Le due poderose imprese di Ierone, la fondazione della città di Etna (60) e la vittoria sugli Etruschi a Cuma (72), conducono all'ordine politico per strade complementari. Il primo atto – di pace – fonda una città ellenica «con indipendenza edificata dagli dèi» (61); il secondo – di guerra – pone i Greci al riparo dalla «greve servitù» (75). Etna e Cuma sono pertanto le tangibili creature dell'ordine costruito da Ierone in qualità di re. Sul piano mitico, ancora una volta, Etna e Cuma s'appaiano come fattori della disciplina cosmica imposta da Zeus (17-19), scettrato monarca di dèi e di uomini (cfr. 6), nel suo schiacciare Tifone, emblema di frattura nell'universo: e tutto questo ha un preciso senso. L'Etna rovescia nei flutti lava incandescente (21-2, 24b): Ierone, a Cuma, rovescia in mare la gioventù etrusca (74) e ne umilia la prepotenza (72). È un parallelismo trasparente. L'immobilità coatta (cfr. 19b, συνέχει) di Tifone che il vulcano «comprime» (πιέζει, 19) ha, d'altra parte, il suo opposto speculare nell'ondeggiare mobile dell'aquila di Zeus, che sull'Olimpo s'assopisce, cullata dall'incanto della cetra di Apollo (6, 8-9). L'aquila dormiente «solleva l'umido dorso» (ὑγρὸν νῶτον αἰωρεῖ, 9), mentre il mostro, «imprigionato» negli abissi del Tartaro, sotto «la cima nera d'alberi e la piana d'Etna», ha «l'intera sua schiena» (ἅπαν νῶτον) lacerata, piagata da questa ruvida azione del divino ordine.

La descrizione della montagna etnea è meravigliosa: «nutrice perenne di pungente neve, dalle sue cavità si sferrano sgorghi immacolati di fiamma inarrivabile» (20-2); e il quadro non solo incorpora il tremendo «prodigio» (26) di un'eruzione vulcanica nel contesto dell'ordine olimpico, ma illumina con forza la tensione, in puro stile eracliteo, fra gli opposti che quell'ordine racchiude. Nell'ordine fisico s'affrontano cielo e terra (19b), fuoco ed acqua, incandescenza e gelo (20-2), tenebra e luce (23-4). Tali contrasti sono velame d'una più comprensiva polarità: fra potenza e grazia. La montagna vulcanica è «nutrice» della gelida neve (20b): ma, insieme, sorgente della lava infuocata e fumosa (22-3). Selvaggi torrenti di magma «immacolati», «puramente sacri» (21), riconnessi al dio Efesto, uno degli Olimpî (25). Che significa? Che essi sono fuoco personificato, emblemi di potenza al servizio dell'ordine, non la *vis consilii expers*, la matta bestialità del mostro Tifone. Fin dal proemio la fiamma di Zeus, la saetta, ammette d'essere «placata» dalle serene armonie della Cetra d'Oro (5-6). La Cetra sa anche sopire l'irruenza dell'aquila di Zeus, benché armata minacciosamente del suo rostro falcato (cfr. il verso 8), e affascina il cuore di «Ares, il brutale» (10-1). Lo Zeus che protegge le balze dell'Etna «volto della terra splendida di frutti» (30) e l'Apollo che «ama la fonte Castalia di Parnasso» (39b, l'altro versante delle «fonti del fuoco» sull'Etna, 22) rappresentano il polo più aggraziato di questo ordine olimpico: proprio come la fondazione di Etna per mano di Ierone è il volto più leggiadro di quella potenza regale e guerriera che sfolgorò a Cuma.

Subito all'aprirsi dell'ode, la musica simbolica della cetra include due aspetti: le sue note placano e affascinano (1-13), ma la sua voce è anche «un grido» capace di sgomentare «quelli per cui Zeus non sente affetto» (13). Nella sfera dell'attualità storica, «l'armoniosa serenità» (σύμφωνος ἡσυχία, 70) che il poeta invoca sul figlio di Ierone, Dinomene, reggitore di Etna, è in urto stridente con il grido di battaglia, con i lamenti degli Etruschi distrutti a Cuma (ἀλαλατός, ναυσίστονον, 72). A maggior distanza, benché ancora immersa nella storia più che nel mito, l'allusione al tiranno siciliano Falaride – famigerato il suo uso di arroventare le vittime in un toro di bronzo (95) – insinua l'idea delle urla che nella barbara finzione simulavano il mugghiare della bestia. Ad ogni modo, la «cattiva reputazione» di Falaride contrasta con la buona fama goduta dalla «saggia eccellenza» del re Creso (93-6). Alle adunanze di festa le cetre negano il fregio della musica a Falaride (97-8). E queste cetre ci riconducono alla simbolica «Cetra d'Oro» dell'invocazione iniziale (φόρμιγξ al verso 1 e φόρμιγγες al verso 97). Ed ecco, ancora una volta, il significato della giornata festiva attuale si fa limpido in rapporto a tutte quelle occasioni di canto poetico il cui ufficio è (*inter alia*) di sceverare valore e vizio, di celebrare in eterno la gloria dell'uomo eletto e di condannare l'infingardo; ed ecco la radice dell'intimo parallelismo fra le «cetre» che per Falaride restano in sdegnato silenzio, e la «Cetra d'Oro» che accende «lo splendore della festa» (2) in cui, oggi, si glorifica Ierone (1-4 e, a specchio, 97-8).

Falaride «spietato» ardeva le sue vittime con la fiamma (95): e un'altra opposizione si crea fra questo fuoco e la metaforica fiamma destinata a sprigionarsi dall'incudine della lingua di Ierone (86-7). È una ripresa dell'antitesi fra la faccia violenta del fuoco, impersonata dall'Etna, e quella costruttiva che splende in Zeus (i versi 5 sg., 21 sgg.). Similmente, la perversa nomea che «schiaccia in basso» Falaride (κατέχει, 96) ha la sua eco nell'azione della Cetra d'Oro che «abbassa», assopendola, l'aquila di Zeus (κατασχόμενος, 10) e nella potenza marziale di Ierone che costrinse l'urlo guerriero etrusco a restare rintanato in patria (κατ' οἶκον... ἔχῃ, 72): «a tenere a casa propria la sua tracotanza» se leggiamo

questo verso con differente interpunzione. Ad ogni modo, l'urlo di guerra è qui corposamente personificato: perfetta logica poetica, se consideriamo quanto rilievo abbia, nell'ode, il concetto di suono, armonioso o dissonante.

Esiste una corrispondenza fra Creso e Falaride: ed è il rovescio della granitica opposizione fra greco e barbaro nell'ode. In questo caso il monarca asiatico è modello di «gentil valore», il despota greco di potere disumano. Sulle tracce di Falaride, siamo anche passati dall'elemento oro al bronzo (1 e 95). Nei versi 86 sg. troviamo la metaforica «incudine di bronzo» di Ierone, che dunque ha un'arcana, sinistra risonanza nelle crudeli pratiche del suo predecessore siciliano (95). Che pensare? Forse è cosciente allusione pindarica alla violenza devastante insita in ogni potere assoluto: s'incarni nello schianto di fuoco di Zeus, o nello scettro di Ierone.

L'idea musicale apre l'ode; quella della proba fama la chiude (99b; e anche i versi 96-8). È un messaggio: Pindaro ci comunica con forza che anche la poesia è dotata di proprio potere. I suoi «incanti» sono, insieme, «strali» (in κῆλα, 12, si fondono entrambe le accezioni), proprio come la melodia delle Muse può sopire o sgominare (6 sgg. e 13 sg.). Si può dire che in tutte le odi pindariche, sull'altare della celebrazione, accanto alla prodezza del vincitore, si erge la potenza della poesia. Il poeta che canta «l'appropriato metro» (*kairos*, 81; e anche 57), che sa «congiungere in breve compendio gli estremi di molte cose» (81 sg.), regge sospesa la bilancia fra due poli carichi, in potenza, di rischio, il potere che devasta, il potere che dà ordine. Addita il *kairos*, il medio aureo di questa forza che può essere sprigionata in direzione del bene o del male.

Nella *Pitica* 1 Pindaro illumina nelle forme più grandiose la sua personale funzione di poeta. Egli spazia dal presente al passato, fra mito e storia, dall'Olimpo al Tartaro, fra mondo greco e barbaro: il suo scopo è di

mettere a nudo i paradigmi universali tra i quali dovrà incasellarsi la presente impresa di Ierone al fine di acquisire piena, significativa identità. Quindi la cetra poetica, come lo scettro del sovrano o il fulmine divino, sa togliere il velame alle chiuse analogie intercorrenti fra gli ordini cosmico, politico, morale e naturale. Il poeta plasma, sulla terra, quell'«armoniosa serenità» (70) che la Cetra d'Oro ricrea sull'Olimpo.

Nella lode al vincitore il poeta non si limita a glorificare «quel» preciso atleta baciato dal successo. Metafora, sentenza, modello mitico diventano gli attrezzi per costruire universali, e l'*epinikion*, il «canto della vittoria», si sforza di collegare la vittoria attuale al cosmo senza età del mito, d'inquadrarla nell'equilibrato sistema dei valori, nella *Wertewelt* (se vogliamo riprendere una definizione di H. Fränkel) vigente nella società aristocratica.[13] Sicché l'«intento» dell'ode valica il suo scopo momentaneo, che è di celebrare. L'impegno del poeta è porre la vittoria in relazione alle questioni estreme dell'esistenza: instabilità, dolore, dèi, cadenze della natura, invecchiamento, morte. Il trionfatore atletico è esempio dei più alti ideali di disciplina, vitalità, dedizione, bellezza e grazia. La sua *arete*, l'eccellenza, non è il puro risultato di doti agonistiche e di scaltrezze tecniche, ma incorpora le più sobrie «virtù collaborative, della vita associata» (un'espressione di Adkins),[14] cioè «giustizia», «equilibrio», «regolarità», «autocontrollo» (*dike*, *sophrosyne*, *eunomia*, *hesychia*). L'ode poetica ha fibra identica alla vittoria: tramite la razionalità della forma e lo slancio creativo, essa sancisce il trionfo dell'uomo sulla «tenebra», sul caos e sulla morte (si vedano *O.* 1.81-4; *N.* 7.11-6; *P.* 8.92-7).

Gli studi di Bundy sugli elementi formulari in Pindaro hanno determinato conseguenze di rilievo. Cenni all'invidia, al pericolo, al silenzio, e le formule sentenziose (*gnomai*) che spezzano frequenti il racconto mitico e marcano il passaggio a un nuovo tema (*Abbruchsformel*)

non possono venir lette come esatte allusioni ad episodi biografici del vincitore o del poeta stesso. Quindi l'interpretazione della poesia di Pindaro come allegoria di eventi personali o storici (una tendenza culminante nel *Pindaros* di Wilamowitz, 1922) deve subire una correzione critica. Non mancano in Pindaro allusioni aperte ad eventi storici (gli esempi più chiari sono: *P.* 1, *I.* 5, *I.* 8), talvolta ad esperienze personali (*P.* 8.56-60; *N.* 7 è ancora terreno di scontro critico).[15] Oggi dobbiamo essere più prudenti nell'individuare oblique allusioni al declino della potenza tebana e ai progressi di Atene in poesie quali *I.* 7, *N.* 8, *P.* 8.

Il grandioso e il sublime: ecco i marchi dello stile di Pindaro. L'ode deve aprirsi con un attacco che si stagli nella mente: lo si può dire un canone dell'arte pindarica, fissato dal poeta stesso (*O.* 6.1-4). Eccolo dunque avviare i poemi con immagini dell'architettura o della scultura monumentali (*O.* 6, *P.* 7, *N.* 5); o con possenti postulati sapienziali, nel telaio di frementi antitesi (*O.* 1, *N.* 6); o, ancora, con un'invocazione squillante rivolta a un luogo (*O.* 14, *P.* 2, *P.* 12) oppure a una divinità («O equilibrata Pace, figlia di Giustizia, potenza di città, padrona delle eccelse chiavi di parlamenti e guerre...», *P.* 8).

Il linguaggio poetico dei contemporanei di Pindaro mostra fasti decorativi e un lussureggiare d'aggettivi composti. Egli, in tale stile, detiene il primato. Eppure Pindaro commuove più a fondo con i bagliori improvvisi di uno scorcio, o con la pennellata di passione: ecco i figli di Borea «le spalle abbrividenti d'ali porporine» (*P.* 4.182 sg.); le lacrime che spiovono dagli occhi dell'anziano Esone, come scorge il figlio da tanto tempo lontano, e che ora si presenta come «il più avvenente degli uomini» (*P.* 4.120-4); Alcmena che balza nuda dal suo letto di partoriente per salvare la sua creatura dai serpenti di Era, mentre Anfitrione brandisce la sua pesante spada (*N.* 1.50-2); Bellerofonte, in sella a Pegaso, che tira d'arco sulle Amazzoni «dal gelido seno dell'etere cavo» (*O.* 13.88). Ampio è il ventaglio di stati d'animo, dall'emozione profonda dello strazio di Polideuce sul fratello morente nella *N.* 10, alla sensualità dell'abbraccio di Zeus ed Egina nel *Peana* 6, dove è scritto: «una chioma dorata di nuvola ammantò d'ombra il dorso della terra»; in un ditirambo, la primavera che arriva è un fiammeggiare di luce, quando in una sinfonia di suoni e colori – le rose, le viole, i flauti, la danza – «si schiude la stanza delle Ore dai veli di porpora e i nettarei germogli accompagnano a noi l'odorosa primavera» (fr. 75 Snell).

In Pindaro, i miti si dispiegano con radi, maestosi, ieratici tratti. Essi si stagliano su fondali d'elementi vasti, spesso carichi di simboli: mare, firmamento, o picchi montani, tenebra o fuoco. Ecco Iamo che, come Pelope nella *O.* 1, grida nella notte il suo richiamo al nume, dal fiume (*O.* 6.57-63); le fiamme incorniciano il gesto di Apollo che libera Asclepio neonato dal corpo della madre sul rogo incandescente (*P.* 3.36-46); Aiace si spinge la spada nel petto «nel cuore della notte immensa» (*I.* 4.38-40). La *Pitica* quarta è un'ode poderosa, contiene una narrazione in stile «bacchilideo», che è la più ampia fra quelle di Pindaro: ed anch'essa mostra rapidi scarti fra differenti piani del mito, incastra una profezia nell'altra, accentua maestosamente l'arco ampio del tempo e la catena delle generazioni (54-65), piuttosto che il netto filo conduttore di un episodio unitario, ben scandito. Talvolta Pindaro arretra seccamente davanti a un mito che ritiene indecoroso per una divinità o per un eroe: come la vicenda degli dèi a banchetto con le carni di Pelope (*O.* 1.51 sg.), o il racconto dell'assassinio di Foco per mano dei fratellastri Peleo e Telamone (*N.* 5.9-18). Un gruppo di odi non dispone di un racconto mitico pienamente sviluppato; in talune, il principale ornamento poetico è offerto da una nobile *gnome*, da una sentenza densa di significato (ad esempio *O.* 11, *N.* 6, *N.* 11).

La metafora, in Pindaro, è audace. In questo il poeta rivaleggia con Eschilo, suo contemporaneo. Può accadere che una metafora ardita sia quasi un indovinello. «Il frutto dell'olivo in terra arsa dal fuoco» trasportato «in istoriati ripari di vasi» è descrizione dell'anfora colma d'olio, premio nelle competizioni panatenaiche (*N.* 10.35-6); un mantello, conquistato come premio, è «soffice antidoto alle brezze gelide» (*O.* 9.97). L'uso pindarico di queste espressioni non è quello che ne potrebbe fare un poeta ellenistico: sfoggio d'erudizione, sfida stuzzicante al lettore con un rompicapo enigmistico. Queste metafore hanno lo scopo di trasfigurare, esaltare tutto ciò che ha legami con il trionfo atletico. Le metafore eterogenee di Pindaro si prefiggono scopi analoghi: potenziano l'effetto di concretezza corposa e di vitalità inarcandosi fra differenti sfere d'esperienza. In tal modo, fanno più intensa la gaiezza dell'occasione festiva e l'arricchiscono con uno smalto di brio, come nell'encomio per Teosseno (fr. 123 Snell).

Pindaro possiede una concretezza unica. Sa rivestire di fisicità, e dare spessore di corpo ad entità che tenderemmo a considerare astrazioni, o moti della psiche: «nuvola d'oblio» (*O.* 7.45); «foglie di discordia» (*I.* 8.47); «i fiori della legalità» (*Peana* 1.10); «necessità sull'incudine saldate» (fr. 207 Snell). La capacità di primeggiare, l'*arete*, può «sbocciare» come una corolla e (nella stessa ode) «scalare una torre» (accettando, invece, una diversa lettura, «munire una torre», *I.* 5.17 e 44 sg.); gli onori sono «piantati» (τιμαὶ φυτευθέν, *P.* 4.69).

Pindaro rifiuta energicamente l'idea che lui, poeta, lavori per mercede (*I.* 2). Non si esclude che qui Pindaro sferri un attacco alla concezione «mondana» che Simonide nutriva della propria arte (si veda sopra, p. 402). Pindaro è il «profeta delle Muse» e il ministro di Verità, Aletheia, che è figlia di Zeus (*O.* 10.3-6; *Peana* 6.6; fr. 205 Snell).[16] La poesia ammaestra, dispensa fama e regala gioie. Ma per Pindaro la sostanza della poesia non si riduce certo al miele, alle ghirlande, ai dolci libami. Ha arcani rapporti con il mistero del mare e la brutalità del vento (*N.* 7.79; fr. 94b, 13 sgg. Snell), con i dardi e il giavellotto (*O.* 2.83-5; *P.* 1.43-5; *N.* 7.71 sg.), con l'aquila che attanaglia la sua insanguinata (o fulva) preda tra gli artigli (*N.* 3.80-2; cfr. *N.* 5.21). L'inno può farsi incantesimo salutare, un farmaco che placa (*N.* 4.1-5), ma ha anche un'altra faccia, di pericolosa sirena che adesca gli uomini a morte (*Peana* 8.70-9). Nella *Pitica* 12 Pindaro riporta le radici del flauto musicale al dolente canto di morte di Medusa.[17] La «grazia», il «fascino» (*charis*) del canto modellano tutto quanto può arrecare gioia ai viventi (*O.* 1.30; cfr. *O.* 14.5 sgg.); però l'equivoco gioco delle parole adulterate può anche appannare la verità con imposture di malaffare (*O.* 1.28-9; cfr. *N.* 8.25, dove possiamo porre a confronto la «sfumata menzogna» che conduce alla fine di Aiace col positivo valore dell'arte «ricca di sfumature», *poikilia*, di Pindaro in *N.* 8.15). Dunque la poesia è «maestria», «abilità» (*sophia*, *mechane*) come le altre arti, se ne può fare uso improprio per creare un'immagine distorta dell'autentico valore di un uomo, delle sue imprese. Il poeta genuino deve porre la sua dote al servizio della verità, non del salario, del *kerdos*: è una concezione, quest'ultima, che Pindaro associa spesso alle angolature scaltre, allarmanti dell'abile «mestiere» (cfr. *N.* 7.14-24; *I.* 2.5-12; *P.* 3.54 e 113-4). Il *logos* del poeta è ministro delle divinità, della vita, della rinascita; sull'altro fronte, ostili, si schierano invidia e calunnia, capaci d'infrangere l'«esistenza» o il «germogliare» delle nobili gesta. Sul piano mitico, esse sono autrici di morte per il magnanimo Aiace (*N.* 7.23-32; *N.* 8.25-34; a contrasto *I.* 4.36-46).

In Pindaro, la religione olimpica del primo periodo classico trova la sua perfetta maestà d'espressione. Con scrupolo, il poeta raffigura gli dèi in aura nobile e solenne, intenti a rinsaldare l'ordine e ad abolire l'ingiu-

stizia (*O.* 1, *P.* 1-3, *P.* 8), capaci di compassione (*N.* 10), perfino di perdono (*O.* 7.45 sgg.), pronti a custodire e a puntellare i valori della civiltà e della morale. Pindaro glorifica Apollo per la sua onniscienza (*P.* 3.27-30; *P.* 9.44-9), per le arti medica, musicale, profetica (*P.* 5.63-9), Atena per l'invenzione del flauto (*P.* 12), Eracle per l'esplorazione di terra e mare (*N.* 3.23-6), e per aver piantato gli alberi ad ombreggiare le gare di Olimpia (*O.* 3). Pindaro cancella o riscrive trame mitiche denuncianti violenze, lussurie, grettezze degli dèi (*O.* 1.46 sgg.; *O.* 9.35-9). Gli amori di Zeus, di Apollo sono quieti e preludono alla fondazione di potenti città e alte famiglie (*O.* 6, *O.* 9, *P.* 9, *Peana* 9).

Con tutto questo, gli dèi racchiudono un nerbo d'insondabile forza. Lo recita chiaro il proemio della *Nemea* 6: la potenza pura, *dynamis*, isola gli immortali dai viventi, nel loro lontanissimo «cielo di bronzo». Nell'esistenza degli dèi rimangono caratteri antropomorfici, come i loro amori, ma spesso ricevono un significato nuovo. Zeus è vittima di un rapimento erotico per Ganimede, Posidone per Pelope (*O.* 1.40-5), ma la passione del dio marino gioca un ruolo fondamentale nella creazione dell'apparato di riti ad Olimpia (*O.* 1.75-96). «Eros artigliò» i due dèi, Zeus e Posidone, che così soggiacciono alla profezia di Temi «saggi disegni» (*I.* 8.29-37). L'ira di Apollo giunge a un soffio dal distruggere, insieme al colpevole, anche l'innocente, finché il dio muta la sua decisione e trae alla vita Asclepio, ancora non nato (*P.* 3.34-42). «Era d'aureo trono» può sfogare il suo aspro rancore contro Eracle in fasce (*N.* 1.37-40), ma ciò rientra nei confini della «solenne legge» di Zeus (*N.* 1.72).

In campo religioso, Pindaro non è un innovatore. Pare d'avvertire in lui, tuttavia, l'influenza di certe concezioni sull'aldilà, sulla purificazione e trasmigrazione delle anime, allora correnti nell'Italia meridionale. Sono idee ispiranti alcune fra le sue composizioni più fa-

stose (*O.* 2; fr. 129-34 Snell; cfr. fr. 94a). Non si può escludere che qui Pindaro mostri il riflesso di pensieri e credenze non personali, ma dei suoi mecenati siciliani.[18] Non si vede come si possa comporre la diatriba sulla vera natura dei pensieri pindarici: è però innegabile che, a concezioni di quel tipo, il poeta reagiva con simpatia profonda.

Una simpatia, questa, ancor più probabile, se si pensa che – a quanto sembra – Pindaro non fu esente da esperienze visionarie (*Vita ambrosiana* p. 2.1 sgg. Drachmann) che intrecciò alla sua poesia (*P.* 8.56-60, fr. 37 e 95 Snell). Ancor più rilevante la sua fede che il «fulgore dono di Zeus» (*P.* 8.96-7) o «la luce trasparente delle Cariti melodiose» (*P.* 9.89-90) possano illuminare l'esiguità, la tenebra dell'umana esistenza. Come Platone, Pindaro si concentra sugli attimi magici in cui dall'esistenza terrena il velo cade, e si ha la visione di un'entità più duratura, la bellezza senza morte degli dèi. In momenti simili le Muse o le Grazie si mescolano agli uomini (*N.* 5.22 sgg.; *P.* 3.88 sgg.; *I.* 8.61 sgg.; cfr. *O.* 1.30 sgg.; *O.* 14.5 sgg.). Alla chiusa dell'ultima ode composta da Pindaro, c'è un celebre gruppo di versi, eloquente più di qualunque nuda esposizione a presentarci questo modo di vedere la propria arte (*P.* 8.95-7):

ἐπάμεροι· τί δέ τις; τί δ᾽ οὔ τις; σκιᾶς ὄναρ
ἄνθρωπος. ἀλλ᾽ ὅταν αἴγλα διόσδοτος ἔλθηι,
λαμπρὸν φέγγος ἔπεστιν ἀνδρῶν καὶ μείλιχος αἰών.

effimeri. Che è, uno? E nessuno? Sogno d'ombra
l'uomo. Ma in quell'attimo, quando viene fulgore dono di Zeus,
è luce a irraggiare l'uomo, e l'esistere è miele.

4. BACCHILIDE

Anno 1897: F.G. Kenyon pubblica un papiro che contiene importanti sezioni di quattordici epinici e di sei

ditirambi. L'autore è Bacchilide, appena più che un nome, fino a quel momento. Poche scoperte ebbero effetti così dirompenti, per la capacità di restituirci un poeta di prima grandezza del quale pressoché nulla era noto. Le date di nascita e di morte del poeta sono incerte. Più giovane di Pindaro e nipote di Simonide, Bacchilide nacque nell'isola di Ceo forse intorno al 510[19] a.C. Il corpo maggiore della sua poesia, a quanto sappiamo, dovrebbe collocarsi fra il 485 e il 452: questa è l'ultima data fissabile con sicurezza (*Odi* 6 e 7).

Fin da quando «Longino» stilò il suo poco lusinghiero (per il poeta di Ceo) confronto tra la scorrevolezza perfetta di Bacchilide e la fiammata trionfante della poesia di Pindaro (*Del Sublime* 33.5), Bacchilide ha dovuto sempre indossare il cilicio di questo paragone con il suo grande contemporaneo. Ma è forse più appropriato vedere in Bacchilide l'erede della tradizione stesicorea del racconto lirico ampio, più che l'antagonista di Pindaro. L'elemento narrativo puro attrae Bacchilide, più che Pindaro, e nella sua poesia risaltano con maggior vigore i caratteri della recitazione orale. Il suo stile di fabulatore è distinto da aggraziata fluidità, da una sua chiarezza e trasparenza di particolari, da un generoso affidarsi alle risorse della composizione anulare (espressione verbale ripetuta, a segnale che si riprende, dopo una digressione, un dato tema: si ha una sorta d'effetto di *da capo*). Non dobbiamo dimenticare che all'epoca di Bacchilide l'arte del rapsodo era ancora in pieno rigoglio.

I miti bacchilidei sono inconfondibili non solo per la morbidezza e la leggiadria dei trapassi interni, ma anche per il fremito emotivo, l'alta percentuale di discorso diretto, e specialmente per la generosa fioritura dei loro epiteti. Non esiste uno scarto valutabile di stile fra gli epinici di Bacchilide e i suoi ditirambi: solo, questi ultimi hanno parti narrative più ampie, in proporzione. Il miglior Bacchilide risplende nelle *Odi* 3, 5 e 17: i racconti sono la vicenda di Creso sul rogo (3); l'incontro di Eracle con Meleagro nell'Ade (5); la sfida di Minosse a Teseo (17). Ma un'attrattiva notevole esercitano anche le *Odi* 11 (la follia delle figlie di Preto); 13 (l'incendio appiccato dai Troiani alle navi achee); 15 (Odisseo e Menelao a Troia, a perorare per il ritorno di Elena); infine, 16 (il progetto di Deianira d'intridere la tunica di Eracle con il filtro magico costituito dal sangue del centauro Nesso). L'interesse dell'*Ode* 18 è nella forma esterna: un dialogo fra Egeo e il Coro, con il racconto delle prime gesta giovanili di Teseo, nel suo viaggio d'avvicinamento ad Atene.[20]

Gli epinici di Bacchilide condividono con quelli di Pindaro spunti tematici e aspetti convenzionali. Ci sono vivide invocazioni (5.1 sgg.), pittoresco senso del quadro ambientale (cfr. 14B.4-8), nutrita narrazione mitica. L'uno e l'altro poeta fan proprio il motivo dell'invidia che minaccia, cui fa però da contrappeso la gloria duratura conferita dal poeta (cfr. 13.199-225); entrambi trattano della generosità del vincitore; di come sappia sfoggiare e mettere a frutto, con eleganza misurata, la sua ricchezza (cfr. 3.13 sg.); del vincolo d'amicizia o d'ospitalità (*philia*, *xenia*) stretto fra poeta e vincitore (3.16; 5.49); dei limiti della terrena felicità. Il campionario metaforico relativo alla vittoria è comune ai due maestri: fiori, vegetazione, germogli, fulgori, dolcezze.

Gli scoliasti che chiosarono Pindaro intravidero allusioni a una gelosia professionale fra il vate tebano e Bacchilide. Il più celebre riferimento è l'*Olimpica* 2.86-8: «Sapiente è colui che molto conosce per dono di natura: ma quelli che si sforzano per imparare, come una coppia di rochi corvi, blaterano all'aria, in piena vanità di lingua, contro il sacro uccello di Zeus».[21] I «corvi gemelli» s'interpretano, in genere, come Simonide e Bacchilide. Che per produrre il loro chiacchiericcio gli uccelli debbano essere almeno due, è ovvio e natura-

le, ma gli eruditi commentatori ellenistici tendono a decifrare in senso biografico dei motivi semplicemente convenzionali o metaforici. Ad ogni modo, in vari punti Bacchilide sembra imitare Pindaro: un'imitazione, però, che è più simile a un adattamento creativo del genere che ricorre nella poesia antica, sicché possiamo anche valutare l'ipotesi che si tratti, di volta in volta, di un motivo convenzionale usato da entrambi i poeti indipendentemente l'uno dall'altro. Un caso esemplare potrebbe essere il celebre esordio della *Olimpica* 1 di Pindaro, con il suo motivo dell'acqua, dell'oro e del cielo, che si suppone Bacchilide abbia imitato nell'*Ode* 3.86 sg.[22] Come Pindaro, Bacchilide attinge a piene mani alla tradizione poetica precedente: Omero, Esiodo, le *Ciprie*, il poema epico *La cattura di Ecalia* (*Ode* 16), Saffo, Alceo, Solone, Teognide, Stesicoro.

La metafora concentrata e fulgida, il trapasso vertiginoso propri di Pindaro non sono invece nella corda bacchilidea. Il poeta di Ceo preferisce tornire nei particolari il momento specifico della vittoria, e i punti di connessione fra il paradigma mitico e la figura del vincitore non presentano i dirupati scatti di Pindaro. Bacchilide è maestro del bozzetto, ricco di sfumature, attraente, come «ragazzi, coi capelli brulicanti di fiori» (6.8-9); o, ancora, «scintillante luna di mezzo mese» capace di velare «i lumi delle stelle» (9.27-9), limpida reminiscenza saffica. Può smarrire la tensione, Bacchilide, e i suoi versi si fanno allora di maniera (come nell'*Ode* 10). Il suo stile solare e cristallino è culla ideale per similitudini e metafore. Nessun testo pindarico contiene similitudini ampie come quelle, di stampo omerico, che ornano l'*Ode* 5.6-30; o l'*Ode* 13.124-32. Le sue metafore sono più piane di quelle di Pindaro, ma Bacchilide sa anche tentare la strada nuova, con la frase che sorprende: τόθεν γὰρ / πυθμένες θάλλουσιν ἐσθλῶν, «da qui, dal canto, germogliano i fondamenti di nobili imprese» (5.198); δνόφεόν τε κάλυμμα τῶν / ὕστερον ἐρχομένων, «scuro velame di avvenimenti futuri [destinati a distruggere Deianira]» (16.32-3), con l'espressione che qui adombra, con maestria, la tunica intrisa di veleno del racconto.

Il poeta di Ceo preferisce eseguire, passaggio dopo passaggio, il disegno completo del racconto, piuttosto che concentrare il fuoco – con tecnica «pindarica» – sui nodi salienti: ma con ciò è ben lontano dall'essere ingenuo o primitivo. L'*Ode* 5 sfrutta una collocazione a sorpresa dei racconti di Meleagro e di Eracle; l'*Ode* 11 inquadra la follia delle figlie di Preto in una cornice spaziale e temporale sontuosa, che abbraccia le lotte dinastiche ad Argo, la fondazione di Tirinto, l'instaurazione di un culto di Artemide in Arcadia. L'*Ode* 13 è la più «omerica»: impiega l'emozionante similitudine di una tempesta marina per effettuare un magistrale trapasso fra i due eroici discendenti di Eaco, Achille e Aiace, e per corroborare l'effetto unificante dell'ambientazione marina dell'ode (cfr. 13.105, 125-32, 149-50). L'*Ode* 17 impiega con metodo ripetizioni verbali e tematiche per creare una sequenza di parallelismi e di contrasti fra i due temi mitici prescelti, l'oltraggio di Minosse e la ricerca sottomarina di Teseo.[23] Per quest'ultimo racconto (un fatto che notiamo anche per l'episodio di Creso posto sulla pira, nell'*Ode* 3) ci sono scambi vistosi fra la versione bacchilidea della vicenda e la contemporanea pittura vascolare, e la circostanza è spia non solo del fatto che Bacchilide seguisse il canovaccio tradizionale di una leggenda, ma anche di quanta cura dedicasse al lato figurativo del racconto.[24]

L'uso del discorso diretto nei miti bacchilidei supera abbondantemente il pindarico. Ricorda però Pindaro nella scelta di riservare il discorso diretto ai momenti di più bruciante emozione (cfr. 5.160-9, il pianto di Eracle al sentire dalle labbra di Meleagro il racconto della sua pena). Bacchilide è maestro nell'uso della concisione folgorante. Creso chiude il suo discorso con parole

lapidarie: «L'odioso di prima, è caro, ora: morir subito, ecco la cosa più dolce» (τὰ πρόσθεν ἐχθρὰ φίλα· θανεῖν γλύκιστον, 3.47). E non mancano patetici silenzi, come quello di Dedalo mentre Pasifae svela il suo innamoramento per il toro: «Quando comprese il suo racconto, egli si richiuse nei suoi pensieri» (26.14-5).

Colore e luce sono elementi prediletti da Bacchilide, che è in questo molto simile agli altri poeti lirici. Si consideri che degli oltre novanta aggettivi composti ricorrenti solo nei versi bacchilidei, un buon numero sono formati con elementi che esprimono quel genere di proprietà («scuro-», «scarlatto-», «fulgido-», κυανο-, φοινικο-, ἀγλαο-). Come i lirici più antichi, Bacchilide riprende da Omero, direttamente, un gruppo nutrito di epiteti, spesso però impiegandoli con un'angolatura nuova. «Dita-di-rosa» non dipinge una qualità dell'aurora, come avviene in Omero, ma della figlia di Inaco, Io (ῥοδοδάκτυλος κόρα, «fanciulla dita-di-rosa», 19.18). In Bacchilide l'Aurora non è più, omericamente, «dita-di-rosa», ma «braccia-d'oro» (χρυσόπαχυς Ἀώς 5.40).

Questi sapienti echi omerici sanno soffondere il racconto, qua e là, d'epica solennità, o di assorta ampiezza, come nella descrizione del sacco di Sardi (cfr. 3.31-2 e 44-6); o, ancora, la citazione del celebre paragone omerico fra gli uomini e le foglie, all'inizio dell'episodio con l'incontro fra Eracle e Meleagro nel mondo dei morti (5.64-7). L'aldilà è descritto nel canto 11 dell'*Odissea* e i frequenti calchi omerici presenti nel passo bacchilideo sanno evocare l'accorata, nebbiosa inconsistenza che la fantasia epica attribuiva al mondo dei defunti: s'innesca così un contrasto fra quest'atmosfera vana e desolata che fa da cornice e le qualità potentemente vitali dell'eroe, in epiteti come «demolitore-di-portali», «muscoli-di-ferro», «che-brandisce-la-spada».[25]

Bacchilide usa anche composizioni formate da sostantivi, ma quest'impiego è radicalmente diverso da quello omerico. Mentre in genere l'epiteto omerico ricorre entro formule cristallizzate dal metro e sottolinea in modo impersonale, si direbbe assoluto, le qualità di un oggetto o di una persona nel consolidato traliccio della tradizione letteraria, gli epiteti di Bacchilide gettano fasci di luce su individuati particolari e con tal mezzo ravvivano la vibrazione emotiva e i contrasti dei sentimenti, quell'effetto, cioè, che lo stile lirico si propone. In Omero, la ripetuta cadenza di irrigiditi composti a base di sostantivi serve a creare il manto austero e solenne che si addice all'epica: in Bacchilide fa da smalto decorativo, d'opulenza espressiva. E, ancora, in Bacchilide gli epiteti svolgono funzioni sia di ricamo, sia d'arricchimento tematico.[26] Essi talvolta costruiscono opposizioni o parallelismi fra parti correlate di un'ode o di un mito. Un esempio: nell'*Ode* 3 il «palazzo mura-di-bronzo» e le «sale ben-costruite» di Creso (3.30-1, 46, immagini rafforzate anche da quella della «torreggiante ricchezza» di Ierone, 13) creano un magnifico sfondo architettonico su cui si staglia la morte imminente di Creso sulla povera «casa di legno» (ξύλινον δόμον, 49) del suo rogo funebre.

Perfino quando Bacchilide è fedele a Omero nella lettera, tono e spirito sono radicalmente diversi. L'*Ode* 13, per esempio, impiega materiali omerici – battaglia, nuvola, spiaggia – per edificare un ricco gioco di reciproci rimandi fra luce e oscurità, vicinanza e lontananza, prodezza umana e impersonali energie della natura (cfr. i versi 62 sgg., 127, 153, 175 sgg.). Nel cuore del racconto guerresco ecco, in un distico breve, spiccante per la miniatura descrittiva, in stile lirico della più bell'acqua, l'immagine della donna «dai capelli d'oro, Briseide, corpo che innamora» (ξανθᾶς γυναικός, / Βρισηΐδος ἱμερογυίου 13.136-7). Le *Odi* 5 e 17 vivono d'un ben architettato fluire dai temi eroici a toni più aggraziati, più arguti e intimi: i temi della compassione e del-

le nozze nell'*Ode* 5, la voluttuosa ricchezza delle Nereidi dopo le scene di sfida eroica nell'*Ode* 17.

Benché Bacchilide si definisca «il divino profeta delle Muse occhi-di-viola» (9.3), è più cauto di Pindaro nel proclamare incrollabile dedizione alla propria arte, intesa come apostolato imposto da mano celeste. È probabile che questa sua tempra etica più morbida abbia favorito Bacchilide nei confronti del rivale: Ierone assoldò il solo Bacchilide per celebrare la sua vittoria olimpica del 468, probabilmente per la difficoltà di trattare con un Pindaro rigido sulle sue posizioni, ostinato con i suoi anatemi contro il potere tirannico, la violenza e la superbia espressi nelle odi precedenti (*Olimpica* 1; *Pitiche* 1-3). La grazia del Bacchilide narratore era meno drastica nelle sentenze, e meno allarmante.

Per Bacchilide la poesia è impasto di luminosità, gaiezza, slancio colmo di vita. Per Pindaro è anche un'oscura operazione di mistero, in contatto con energie arcane e occulte potenze. È illuminante porre a confronto due descrizioni delle Muse: «Come un abile pilota, o Cleo, timoniera di inni, governa tu ora il mio cuore, se mai anche in passato tu mi guidasti» (Bacchilide, 12.1-4); «Intrecciare ghirlande è cosa facile. Accorda il tuo strumento. La Musa per te fonde insieme l'oro e l'avorio lucente e il fiore del giglio raccolto dalla rugiada marina» (Pindaro, *Nemea* 7.77-9). I versi di Bacchilide mostrano un'ariosa famigliarità con la Musa; quelli di Pindaro, una poetica profonda, una complessa allusività di linguaggio e di simboli.

Con tutto ciò, sarebbe sviante calcare troppo la mano sulle differenze tra i due poeti. Condividono un repertorio comune di motivi, immagini, linguaggio e regole compositive; sostengono e glorificano i valori eroici di una veneranda aristocrazia. L'uno e l'altro cercano di costruire ponti sul solco che separa il fugace presente, con la sua magnifica esplosione di bellezza e di forza, dal perenne cosmo degli dèi. Pindaro affronta il te-

ma del contrasto fra gli estremi poli, essenza mortale ed eternità divina, con profondità più intensa di Bacchilide: la sua poesia appare perciò più filosofica, più pensosa, più legata agli argomenti sommi della vita e della morte, della caducità e dell'eterno. Bacchilide preferisce lasciar vagare il suo sguardo sul più morbido gioco dell'ombra e della malinconia che si disegna sul gioioso manto che avvolge di splendore il suo mondo. La visione di Pindaro è più audace, più risoluta: essa include la πᾶσα κεκριμένα / δύναμις, «la forza d'integrale divisione» che separa gli uomini dagli dèi, lontanissimi nel loro «cielo di bronzo» (*Nemea* 6). Troviamo il puro marchio bacchilideo nell'indugiare del poeta sulla freschezza dell'età giovane, sul fascino e l'incanto dell'«amore d'oro» nel fosco reame della morte che rende evanescenti (5.171-5):

ψυχὰ προσέφα Μελεά-
  γρου· «λίπον χλωραύχενα
ἐν δώμασι Δαϊάνειραν,
  νῆϊν ἔτι χρυσέας
  Κύπριδος θελξιμβρότου».

Lo spirito di Meleagro
così gli si rivolse: «Ho lasciato nella casa
la mia Deianira, collo florido di gioventù,
ignara, ancora, d'Afrodite d'oro
che i mortali strega».

5. POETESSE:
CORINNA, MIRTIDE, TELESILLA, PRAXILLA

Possediamo frammenti di quattro poetesse, di Beozia o del Peloponneso: Corinna di Tanagra, Mirtide di Antedone, Telesilla di Argo, Praxilla di Sicione.[27] Corinna è la personalità di spicco, e la più sconcertante del gruppo: la sua poesia ci è nota da consistenti brani di tre poemi, conservati in frammenti di papiro (654-5). Il

dialetto dei testi è il beotico. A giudicare dall'ortografia, essi apparterrebbero al terzo secolo a.C.; non esistono allusioni a una Corinna poetessa in nessuno scrittore, anteriormente al primo secolo a.C. Al contrario, una tradizione diffusa fa di lei una contemporanea di Pindaro. Ammettiamo che vi sia del vero in quest'ultimo dato: vien da pensare che i letterati alessandrini l'abbiano ignorata per via dell'impronta provinciale della sua lingua e delle sue scelte tematiche. Ci fu però una riscoperta di Corinna, i suoi versi furono ritrascritti in Beozia durante il terzo secolo, per orgoglio patriottico. C'è un'ipotesi alternativa: Corinna avrebbe composto i versi nel corso del terzo secolo e solo assai più tardi sarebbe stata aggiunta, come decima, al canone ellenistico dei nove grandi della poesia.

Non esiste tuttora accordo critico sulle due datazioni, l'antica e la recente: la tendenza, specialmente nella scuola anglosassone, è d'inquadrarla nell'epoca tarda. Non solo appaiono sospette le circostanze della presunta trascrizione dei suoi testi: ma l'accenno a un «voto con scrutinio segreto» (654.I.20 sgg.) fa trasparire la conoscenza di un'istituzione che, a quanto sappiamo, non si affermò che intorno alla metà del quinto secolo a.C. in Atene.[28] D'altro canto Plutarco riferisce un aneddoto famoso in cui Corinna appare maestra anziana di Pindaro (*La gloria degli Ateniesi* 4.347 sg.); Suda dà la notizia di cinque sconfitte patite da Pindaro ad opera di lei. Pausania (9.22.3) vide a Tanagra un dipinto che raffigurava Corinna con la ghirlanda della vittoria poetica riportata su Pindaro. Ma nulla esclude che siano, queste, leggende fiorite nel terzo secolo, quando la Beozia ebbe una fiammata di nuovo orgoglio nazionalistico, politico e culturale. L'epoca biografica di Corinna resta un problema irrisolto.

Non è sicuro che l'intera produzione di Corinna sia stata del genere corale. Che tale fosse è però reso probabile dagli accenni a cori femminili nelle poesie di più

recente scoperta (655.I.2-3 e 11; cfr. 690.12).[29] Nella prima sezione del cosiddetto papiro di Berlino, il frammento più ampio, Corinna descrive una tenzone di canto fra due monti, Elicona e Citerone. Quest'ultimo intona un racconto in stile d'Esiodo: come Zeus fosse sottratto a Crono. E così ottiene vittoria: Elicona, con uno scatto di delusione infantile, getta in aria un masso levigato, infrangendolo in mille schegge. Una recente rilettura interpreta diversamente: i due che gareggiano sono eroi mitici, Elicona e Citerone. Lungo il pendio montano, Elicona fa rotolare se stesso, non un macigno, e proprio dalla morte dell'eroe il monte Elicona trae nome.[30] Un mito eziologico di tale specie ha tutta l'aria d'una composizione ellenistica, più che di una poesia arcaica.

Segue, nel testo, un lungo squarcio. I versi sono miseri brandelli. Quando il papiro ridiventa leggibile, c'è un dialogo fra il dio fluviale Asopo, accorato per la sorte delle sue figliole, e l'indovino Acraiphen, che rasserena Asopo circa il futuro delle figlie e narra la storia del santuario oracolare di Apollo sul monte Ptoo, presso Tebe. Nel terzo frammento, di più recente scoperta (655), Corinna discorre di se stessa ed illustra il piacere da lei procurato alla propria città con i suoi racconti leggendari degli eroi di Beozia, come Cefalo e Orione. Pare che come campo elettivo di poesia Corinna si sia limitata ai miti beotici. Perfino il suo *Oreste* (sempre che si possano dire suoi i pochi versi superstiti, 690) sembra disporsi su uno sfondo tebano: era, probabilmente, la presenza di Oreste a un rito primaverile di Apollo in Tebe.

La lingua di Corinna è il poco famigliare dialetto beotico: ma il suo stile è trasparente e schietto. Impiega frasi brevi, e un periodare paratattico. Poche le metafore; scarse le figure retoriche d'ogni specie. Il suo narrare non manca di lucentezza, e del fascino ingenuo e fantastico della poesia popolare. Qua e là, pennellate

briose: come le elaborate procedure di voto sull'Olimpo (65.4.I.19 sgg.); oppure – nel caso di una lettura più «tradizionale» – l'umanizzazione, di sapore grottesco, del monte Elicona «avvinto da dura pena», quando scagliò il macigno mugolando «pietosamente». C'è in Corinna l'uso di un certo numero di epiteti di stampo bacchilideo: ma se escludiamo λιγουροκωτίλυς «canoramente ciarliera» (655.5), non sono perle di ricercatezza («scaltra-mente», «aurofulgente», «di-bianco-vestito»). La metrica di Corinna è regolare e senza fronzoli: un dato interpretabile come spia d'arcaismo oppure, al contrario, della tendenza a semplificare propria della grecità tarda. Considerate la gracilità dello stile di Corinna e l'angustia delle scelte tematiche, è curioso, per non dire sconcertante, che la poetessa abbia potuto ottenere cinque vittorie (una sola, secondo Pausania) ai danni del suo scolaro tebano, la stella Pindaro.

Pressoché nulla rimane di Mirtide. La migliore informazione su di lei ci viene da un frammento di Corinna che critica Mirtide, una donna, per l'imprudenza di scendere in campo contro Pindaro (664a):

μέμφομη δὲ κὴ λιγουρὰν
Μουρτίδ' ἱώνγ' ὅτι βανὰ φοῦ-
σ' ἔβα Πινδάροι πὸτ ἔριν.

Biasimo Mirtide, limpida voce,
perché lei, nata donna,
scese in lizza con Pindaro.

Come Corinna, Mirtide – a quanto sappiamo – cantò leggende locali come l'amore di Ochne per l'eroe di Tanagra Eunosto, una variazione sul motivo della moglie di Putifarre.

Telesilla compose poesie, forse di genere corale, per Apollo e Artemide. Un poema perduto narrava la storia di Niobe (721). Un po' più ricco il lascito di Praxilla. Compose un «inno» ad Adone: ne sopravvissero tre ar-

moniosi versi, che diedero origine al proverbio «più fatuo d'Adone» (747). Nell'aldilà, interrogato su che cosa più rimpiangesse, Adone rispose:

κάλλιστον μὲν ἐγὼ λείπω φάος ἠελίοιο,
δεύτερον ἄστρα φαεινὰ σεληναίης τε πρόσωπον
ἠδὲ καὶ ὡραίους σικύους καὶ μῆλα καὶ ὄγχνας.

più amata cosa, io lascio splendore di sole;
secondo: astri lucenti, e volto della luna;
e per finire, i fichi maturi, i pomi, le pere.

Precisiamo che i versi sono in esametri dattilici, non in qualcuno dei metri usati nel genere corale. Praxilla compose anche un ditirambo su Achille, il cui unico verso superstite lascia trasparire una forte adesione al modello omerico: «Ma il tuo spirito nel petto [essi?] non riuscivano a convincere» (ἀλλὰ τεὸν οὔποτε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔπειθον, 748). Sopravvivono anche sprazzi di saggezza proverbiale (749-50); infine, come Telesilla, anche Praxilla legò il suo nome a un particolare tipo di metro (717, 754).

6. LA LIRICA CORALE FINO AL TERMINE DEL QUINTO SECOLO

Come forma poetica autonoma, la lirica corale greca ha nelle odi di Pindaro e di Bacchilide gli estremi limiti della sua grande stagione: eppure, fino al termine del quinto secolo, si continua a comporre poesia corale (i frammenti si trovano in *PMG*, pp. 359-447). Una solida produzione di ditirambi è garantita, in Atene, dalle competizioni fra cori ditirambici nelle festività Dionisiache. Quindi è logico che la maggior parte dei frammenti superstiti provenga da ditirambi. Esistono brani di un peana composto da Sofocle (737), un epinicio in onore di Alcibiade, opera di Euripide (755), a cui s'ag-

giungono allusioni a encomi, prosodi, inni. Ione di Chio, contemporaneo di Sofocle, scrisse un ditirambo che narrava la morte di Antigone (740) in una versione assai diversa rispetto a Sofocle. Fra le composizioni più antiche ci sono una quindicina di versi (708) di Pratina di Fliunte (fiorì verso il 500), noto principalmente per i suoi drammi satireschi. È un vivido brano poetico (non stonerebbe sulle labbra di un Coro in un dramma satiresco)[31] che mette in mostra inconsuete parole composte, in uno stile che sembra preludere a Timoteo, ormai allo scadere del sesto secolo. Nei versi risuona una recriminazione: l'accompagnamento strumentale dei suonatori di flauto ha preso a soverchiare la parte vocale del coro. Il dominio della musica sopra le parole si fa più insistito nella lirica corale del quinto secolo, soprattutto nel ditirambo, forse per l'influenza delle esecuzioni di tragedie.

L'ultimo cinquantennio del secolo vide un generale scardinamento delle forme antiche, sia della musica, sia della dizione poetica, e una tendenza crescente verso l'eccessivo, l'eccentrico. Nel periodo precedente la struttura strofica era rigorosa (strofe, antistrofe, epodo): ora si apre la strada al verso «libero» o «sciolto» (ἀπολελυμένα). Filosseno di Citera (436/4-380/79) introdusse monodie (canti a solo) nel contesto corale del ditirambo (almeno secondo la tradizione: Plutarco, *Sulla Musica* 1142a; Aristofane, fr. 641 K). Nel poeta comico Ferecrate (145 K) si fa apparire sulla scena la Musica in persona, ed essa denuncia alla Giustizia Melanippide (la cui fioritura è verso il 440 a.C.): costui è capofila di una nuova tendenza, che vuole la Musica «più rilasciata» (χαλαρωτέραν); e la lista d'accusa si allunga comprendendo Cinesia, Frinico, Timoteo, il peggiore di tutti con i suoi trilli e arpeggi simili al brulichio in tondo delle formiche (ἄιδων ἐκτραπέλους μυρμηκιάς, 23). Aristofane crea un'esilarante parodia di Cinesia (*Uccelli* 1373 sgg.), immaginando che quell'etereo cantore desiderasse procurarsi ali speciali, adatte alle sue composizioni «vorticose nell'aria, nevose...»:

> κρέμαται μὲν οὖν ἐντεῦθεν ἡμῶν ἡ τέχνη.
> τῶν διθυράμβων γὰρ τὰ λαμπρὰ γίγνεται
> ἀέρια καὶ σκότιά γε καὶ κυαναυγέα
> καὶ πτεροδόνητα.
>
> È appesa lì, alle nuvole, la nostra arte.
> I fulgori dei ditirambi nascono
> aerei e ombrosi e scurofulgenti
> e fra palpiti d'ali.
> (*Uccelli* 1387-90)

I pezzi lirico-corali della tarda tragedia euripidea mostrano affini tendenze. E anche su di essa si concentrarono gli strali di Aristofane nella scintillante parodia delle *Rane* (1301-63). Tutto ciò non significa che il nuovo stile non avesse ammiratori. Nei *Memorabili* senofontei (1.4.3) Aristodemo considera la bravura di Melanippide nel comporre ditirambi allo stesso livello dell'arte di Sofocle, o di Policleto, o di Zeuxi. Il poeta comico Antifane pone in bocca a un suo personaggio l'elogio di Filosseno, per aver coniato parole nuove, e per i suoi ritmi, le melodie cangianti (207 K). Filosseno e Timoteo erano ancora popolari nelle aule scolastiche dell'Arcadia, ai tempi di Polibio (*Storie* 4.20).

A quanto sembra, la maggior parte di questi poeti coltivò il ditirambo letterario nelle forme che ci sono già note da Bacchilide, *Odi* 17-20; i poeti esponevano racconti mitici in stile alto e fiorito, con inserimenti di dialogo (ne è esempio Melanippide 758). Ecco qualche soggetto: Atena e Marsia, Persefone, Peleo e Teti, le Danaidi, la resurrezione di Ippolito operata da Asclepio, Endimione. Licimnio di Chio compose i versi su traccia semistorica: la consegna a tradimento di Sardi a Ciro, per mano della stessa figlia di Creso, Nanis (772). Questo ci ricorda Bacchilide, *Ode* 3.

Ancora una volta, dobbiamo dir grazie alla casualità

delle scoperte papiracee: ci hanno restituito *I Persiani* di Timoteo (vissuto circa fra il 450 e il 360), il più ampio pezzo di lirica corale tarda approdato fino a noi. Quest'opera è un «nomo», veneranda forma poetica fatta maturare da Terpandro nel settimo secolo, che però all'epoca di Timoteo s'era evoluta in composizione assai libera, priva di scansioni strofiche e al servizio della parte musicale.[32] Lo stile di Timoteo e la sua tecnica di racconto mostrano parentela stretta con il ditirambo «letterario» di Bacchilide e degli epigoni.[33] Ma Timoteo è barocco, tumido: poesia che dista mille miglia sia dalla solennità di Pindaro, sia dalla leggiadria di Bacchilide. Certi tratti di stile paiono anticipare le involuzioni meno felici della poesia ellenistica. Vino mischiato all'acqua diventa «il sangue di Dioniso mescolato a lagrime di fresco versate dalle Ninfe» (da *Il Ciclope*, 780). I denti sono «i figli della bocca, sprizzanti lucori» (*Persiani* 91 sgg.). Qua e là, pennellate di solennità e commozione: il lamento delle donne persiane (100 sgg., 120 sgg.) e l'eroica determinazione di Serse (189 sgg.). Ma poi, ecco il greco maccheronico delle donne persiane (150 sgg.): si scade nel ridicolo, con un effetto controproducente che sarebbe ben difficile immaginare in un poeta del buon tempo antico. Anche il secco congedo dalla materia narrativa (202), l'apologia della propria arte poetica e la preghiera di chiusura per la città (206-28) sono chiare prove di come i motivi tradizionali si perpetuino perfino in seno a questo stile tardo e ornato.

L'opera di Timoteo e del suo contemporaneo Filosseno di Citera, che compose una sapida versione degli amori di Polifemo e Galatea, un tema che sarà di Teocrito, mettono limpidamente a nudo le cause per cui la lirica corale tramontava. Il poeta non aveva più, nei confronti della propria arte, il profondo, austero rispetto di un Simonide o di un Pindaro. Più che un «profeta delle Muse», ansioso di scandagliare i sentieri degli dèi

e di comprendere la limitatezza dell'esistere, ora il poeta corale si fa semplice intrattenitore. I requisiti del poeta sono l'originalità di forme a tutti i costi, e la mano leggera: non più la profondità etica e l'ossatura religiosa del canto. Platone dà, nelle *Leggi*, la sua accorata interpretazione: il gusto plasmato dai valori aristocratici s'era fatto da parte, cedendo agli umori ispirati dalla massa popolare e dalla *theatrokratia* (3.700c, 701a; si veda anche *Gorgia* 501e).

Più di ogni altra forma letteraria, la lirica corale s'intreccia al credo etico della città e del gruppo sociale, in un mondo dove l'evoluzione dei costumi è lenta. Ma dal 450 a.C. i tiranni e le nobili casate che avevano commissionato le odi di Pindaro e di Bacchilide erano scomparsi o in via d'estinzione: i loro valori sotto la minaccia dell'impetuosa, energica fioritura democratica d'Atene. A partire dal 425, si sgretolavano le basi religiose su cui poggiavano le grandi festività comuni, i momenti d'elezione per il canto corale. La poesia d'antico stampo contava molti nemici: le forze di governo instauratesi nella seconda metà del secolo, lo scetticismo razionalistico alimentato da quegli illuministi *ante litteram* che erano i sofisti, le rovine del conflitto peloponnesiaco e infine i rapidi mutamenti sociali e culturali che quegli scossoni avevano innescato. Eccettuata l'ultimissima ode di Pindaro (*P.* 8), l'intero corpo della poesia corale «seria» in nostro possesso è anteriore al 450 a.C. I presupposti per la lirica corale erano un corpo sociale solido, ben radicato su fondamenta religiose e di concezioni morali comuni e condivise; una civiltà dei riti ben codificata; una tradizione incrollabile. Dal 450 in avanti questi antichi valori cessarono d'apparire assoluti. Il genere lirico non era ormai sufficiente ad esprimere le forze e le tensioni che più impegnavano il cervello e il cuore degli uomini allora di spicco. Sorgeva uno strumento nuovo: il dramma tragico.

[1] Su Laso di Ermione si veda *GLP* 318; Else (1965) 73 sg.; *DTC* 13-5; Privitera (1965) *passim*. Per una panoramica generale sulla lirica corale del tempo tra Alcmane e Simonide si veda Schmid-Stählin 1.1, 468 sg.
[2] Per una discussione più particolareggiata si veda l'Appendice. I frammenti di Simonide sono citati secondo la numerazione a margine di *PMG*.
[3] Si veda Page (1951*b*) 140-2.
[4] Si veda Detienne (1967) 109 sgg., trad. it. 82 sgg.; Thayer (1975) 13-9.
[5] Si veda Detienne (1967) 105-19, trad. it. 79-94; Gentili (1972) 77 sg.
[6] *P. Oxy.* 2438 aggiunge qualche particolare nuovo sulla biografia di Pindaro, e serve a confermare la data della sua morte. Per un'accurata critica delle antiche *Vite* e dei dati biografici compresi negli scoli si veda Lefkowitz (1975*b*) 71-93 e (1978) 460-2.
[7] Si veda Fränkel (1961) 385-97; Lefkowitz (1975*a*) 173-85.
[8] I frammenti sono citati secondo l'edizione di Snell e Maehler (1975). C'è un'utile discussione dei nuovi frammenti papiracei in Lesky 177-208, trad. it. 264 sgg., e in Griffith (1968) 65-82.
[9] Quest'aspetto dell'ode pindarica è stato studiato da Schadewaldt (1928); si veda anche Hamilton (1974), specialmente 3-25.
[10] Si veda Young (1964) per un'eccellente panoramica sulla questione, e anche Köhnken (1971) 1-18, 227-32.
[11] Bundy (1962); Thummer (1968-9); Hamilton (1974).
[12] Si veda Norwood (1945) capp. 5-7.
[13] Si veda Fränkel (1962) 559-67 (488-96 della trad. ingl. 1975).
[14] Adkins (1960), trad. it. 79 sgg.
[15] Si veda Lloyd-Jones (1973) 127-37; Köhnken (1971) 37-86. L'accurato studio di Woodbury (1979*b*) sulle basi storiche e geografiche del mito di Neottolemo tende a sostenere la connessione operata dagli scoliasti fra il *Peana* 6 e la *Nemea* 7.
[16] Si veda Bowra (1964) cap. 1; Davison (1968) 289-311; Svoboda (1952) 108-20.
[17] Si veda Schlesinger (1968) 275-86; Köhnken (1971) 117-53.
[18] Una buona discussione in Bowra (1964) 92 sgg.; Zuntz (1971) 83-9.
[19] Per la documentazione si veda Severyns (1933) 15-30, che ipotizza senza convincere una data di nascita più antica, 518/7. La data fornita da Apollodoro è 507.
[20] Quest'uso del dialogo viene talvolta accostato, con una certa superficialità, al dialogo fra Coro e corifeo nel ditirambo più antico, dal quale, secondo la famosa ricostruzione aristotelica, sarebbe poi sorto il dialogo della tragedia. Per una discussione critica si veda *DTC* 28 sg.
[21] Per la controversia si veda Gentili (1958) 24-9.
[22] Cfr. Simonide 541 P; Wind (1971/2) 9-13.
[23] Si veda Stern (1967) 40-7; Segal (1977).
[24] Si veda Smith (1898) 267-80.
[25] Si veda Lefkowitz (1968) 69 sg., 84 sg.

[26] Si veda Segal (1976).
[27] I frammenti sono citati secondo la numerazione a margine di *PMG*.
[28] Si veda Boegehold (1968) 368 nota 6; Bolling (1956) 285 sg.; Segal (1975) 1-8.
[29] Si veda West (1970*b*) 280, 283; Kirkwood (1974) 192.
[30] Ebert (1978) 5-12.
[31] Si veda Garrod (1920) 129-36, specialmente 134 sg.; *DTC* 17-20, con bibliografia; Lloyd-Jones (1966) 11 sgg.
[32] Si veda Wilamowitz (1903) 79 sgg., 89 sgg.
[33] Questo ditirambo «letterario» è una narrazione lirica in onore di dèi e di eroi, non un poema in onore di Dioniso, come implicato dal significato originario del termine. La totalità dei ditirambi conservati di Bacchilide sono del tipo «letterario», tranne il 19, che termina con la venuta alla luce di Dioniso.

9

LE ORIGINI DELLA FILOSOFIA GRECA

1. I POETI FILOSOFI ED ERACLITO

Tre filosofi greci delle origini erano poeti: Senofane, Parmenide ed Empedocle. Eraclito, che visse all'incirca nel medesimo periodo, era un pensatore la cui prosa costituisce un'esperienza stilistica isolata nella letteratura greca. Quelli nominati sono i più antichi autori della filosofia greca le cui opere, benché frammentarie, siano in certa misura superstiti. Non sarebbe mancata loro la possibilità teorica d'esprimersi in una prosa «semplice e funzionale»: Anassimene, più antico di tutti loro, l'aveva già fatto, almeno secondo le tradizioni (Diogene Laerzio 2.3). Ma Anassimene è fra i primissimi, in Grecia, con la consolidata fama d'aver scritto un libro in prosa. Anche il suo predecessore nella filosofia a Mileto, Anassimandro, aveva compiuto quest'impresa, e Teofrasto ebbe a riconoscere «una sfumatura poetica» nello stile dell'unico frammento che ci resta della sua opera (DK 12 A 9). Non fu dunque un fatto insolito per i loro contemporanei – e non c'è ragione per supporlo – che i poeti filosofi evitassero di accodarsi a una tradizione di scrittura in prosa d'origine così recente.

La preferenza del verso sulla prosa fu egualmente una scelta cosciente, per quegli autori. Ciascuno dei poeti filosofi deve essere considerato come un autore d'individualità spiccata: può esser degno di nota che Parmenide ed Empedocle (come Senofane, negli ultimi suoi anni) non siano appartenuti all'area ionica, ma alla zona occidentale del mondo greco, l'Italia meridionale e la Sicilia. Parmenide «scriveva con il tono d'un pioniere di prima grandezza nel campo della filosofia»[1] e la sua unica considerazione dei filosofi prosatori di Io-

nia era, probabilmente, un atto di severo rifiuto delle loro dottrine. I filosofi ionici (con l'eccezione di Senofane) prendevano le distanze dai maestri tradizionali di cultura scegliendo l'espressione in prosa. Come poeti che si affidavano all'esametro, Senofane, Parmenide ed Empedocle s'incanalavano in un solco che vantava come propri luminosi capostipiti Omero ed Esiodo. Ma tale scelta non esprimeva certo accettazione incondizionata di quei loro precursori, maestri d'epica e di didascalica. Senofane non ebbe mezzi termini nel biasimare Omero ed Esiodo, per quel loro offrire al pubblico un'immagine distorta e immorale della divinità (fr. 11). L'eredità omerica ed esiodea in autori come Parmenide ed Empedocle è formale e stilistica, più che di contenuti concettuali. In quel loro esteriore modellarsi su Omero e su Esiodo, i poeti filosofi non fanno che attingere elementi funzionali alle esigenze proprie. La forma dei loro poemi è per il lettore, o per l'uditore, un eloquente manifesto: il contenuto dell'opera s'annuncia come materia d'alto respiro, del significato più profondo. Quel loro continuo presentarsi come depositari della «verità» implica una rivelazione, un messaggio: che cioè Omero, Esiodo ed altri poeti non sono che maestri illusori, usurpatori d'una fama di sapienza immeritata.

Quei primi che nell'area ionica scrissero di filosofia in prosa non potevano aspettarsi una vasta cerchia di lettori. Ponendo sulle pagine le loro considerazioni di cosmologia, devono senz'altro avere scritto per gruppi esigui di intenditori. Si può invece pensare che chi di filosofia «poetava» puntasse ad ottenere platee più vaste.[2] Omero ed Esiodo erano ai gradini sommi come poeti maestri di sapienza ed è plausibile che Senofane, Parmenide ed Empedocle, nessuno escluso, intendessero sfidare quel carisma. (Non è pura coincidenza che Eraclito, con quel suo tratto di prosa inconfondibile, aggredisse Omero, Esiodo, e anche qualcuno dei contemporanei, incluso Senofane.) La tradizione poetica, inoltre, forniva a quegli autori notevoli mezzi per dar lustro e innalzare sul piedistallo la propria personale dottrina intorno a quella ch'era ritenuta, da ciascuno di loro, l'autentica realtà delle cose. Ciascuno dei tre poeti ha un suo individuale modo d'attribuirsi un'eccellenza sapienziale che lo isola in una torre d'avorio rispetto ai comuni mortali. Senofane lo proclama quietamente (fr. 2); il poema di Parmenide narra a chiari termini d'una rivelazione avuta da una dea, ed Empedocle invoca una Musa come sua ispiratrice. Tutti motivi che non incrinano minimamente il messaggio filosofico del poema: anzi, conferiscono all'autore un maggior peso d'autorità, tramite un preciso riferimento, percepito dalla memoria collettiva, alle parole dei poeti venerandi del passato.

Abbiamo trattato finora di Senofane, Parmenide ed Empedocle come d'una triade. È bene però precisare che, sotto diverse angolature, Senofane è scrittore che fa categoria a sé. Certe sue affermazioni, alcune idee a lui attribuite erano senza dubbio influenzate dai pensatori di Mileto, e stabilivano un rapporto fra lui e l'«illuminismo» ionico. Senofane compose anche elegie che contenevano commenti morali e sociali, nello stile di Solone e di Teognide. Fu inventore dei *Silli*, versi satirici, un genere poetico ripreso più tardi da Timone di Fliunte. Le sue attività nell'Italia del sud e in Sicilia, dove trascorse la maggior parte della fase finale dell'esistenza, fecero nascere la tradizione che fosse lui l'iniziatore, in filosofia, del movimento eleatico.

Figura poliedrica, questa di Senofane: nessuno stupore, se ha fatto scaturire dagli studiosi moderni una congerie di valutazioni contrastanti.[3] Certi fraintendimenti sulla sua personalità possono essere fatti risalire alle epoche antiche. Aristotele, seguendo Platone, tentò d'avvalorare un Senofane precursore del monismo eleatico, e lo valutò di scarso peso (*Metafisica* A5 986b22).[4]

Teofrasto non volle comprendere che le teorie di Senofane rientravano nella sfera di studi della filosofia naturale (Simplicio, *Fisica* 22.26). Una noterella su di lui di Diogene Laerzio (9.18) è stata più volte erroneamente interpretata, nel senso che Senofane sarebbe stato un rapsodo impegnato in recitazioni pubbliche dei testi omerici. Molte di queste incomprensioni si dissolvono, quando prenda campo l'idea che Senofane visse in un'epoca in cui non esistevano recisi spartiacque fra poesia e filosofia. La riflessione teologica e cosmologica non era una genuina creazione dei «filosofi»: la sua scoperta risale almeno ad Esiodo, e vi sono tracce di un tal genere di pensiero perfino in Alcmane (si veda sopra, alle pp. 319 sg.).[5]

I relitti della poesia senofanea sono troppo spezzati per consentire una linea interpretativa certa sulla sua complessiva «poetica», sui suoi obiettivi e sui congegni della sua creazione. Come altri elegiaci, Senofane elesse a tema proprio, fra gli altri, le festività comuni e lo «stile» con cui delibare il vino (cfr. Ione di Chio, fr. 26; Anacreonte, *Elegie* fr. 2 West): la sua più ampia poesia (fr. 1) descrive a tinte vive, attraenti, i preparativi per un festoso banchetto, e v'intreccia le regole di comportamento per chi ospita e per chi giunge ospite, incluso il divieto di pronunciare racconti falsi e immorali sugli dèi. In una seconda elegia (fr. 2), spicca con più energia la critica contro la mentalità corrente, con i suoi convenzionali valori: qui i privilegi elargiti agli atleti vittoriosi nei cimenti olimpici sono svalutati dal confronto severo con l'altissimo concetto che lui, Senofane, avvalora dell'arte propria e dei benefici recati alla città da chi trionfa nelle gare di poesia. In sei agri versi, il poeta bolla il gusto volgare per lo scialo che la gente di Colofone faceva, prima di cadere sotto il dominio lidio (fr. 3); le sue elegie contenevano anche aneddoti su personaggi (il fr. 7 si riferisce a Pitagora) e spunti autobiografici (fr. 8).

Alcuni, se non tutti, i versi esametrici sono frammenti dai *Silli*. In questa sede il poeta esponeva la sua incisiva dottrina teologica, qui demoliva e stroncava le versioni di Omero e di Esiodo sulle vicende divine (fr. 10-2). E non si fermò qui: pare che la sua avversione corrosiva aggredisse ogni genere di pensiero teologico allora in circolazione. C'è la parodia beffarda di un ragionamento serio: se le bestie avessero dèi, li raffigurerebbero a loro immagine e somiglianza (fr. 15), proprio come gli Etiopi adorano divinità che hanno la faccia nera e il naso camuso, mentre gli dèi presso i Traci hanno occhi celesti e capelli rossi (fr. 16). Nessuno può vantare un'esatta conoscenza di dio (fr. 34, cfr. fr. 18): ma, ed ecco il rovescio della medaglia, Senofane poi proponeva teorie teologiche d'alto rilievo per il suo tempo. Con un drastico rifiuto del tradizionale politeismo, e dell'antropomorfismo, egli scrisse di «un dio unico, sommo nel mondo divino e umano, dissimile dall'uomo in forma ed in pensiero» (fr. 23). Questo «unico dio» è assolutamente immobile (fr. 26); egli intende e vede «come un Uno-Tutto» e «con il pensiero puro tutto scuote» (fr. 24, 25). Autori più tardi attribuirono a Senofane il concetto di un dio sferico coincidente con il cosmo, ma non siamo certi che la sua teoria in proposito fosse proprio tale.[6]

Restano poi scarsi frammenti cosmologici, di molto meno generale interesse. Senofane considerava terra e acqua radici di tutto quanto viva (fr. 29, 33). Espresse idee sulla meteorologia (fr. 31-2), ma nessuno dei pezzi superstiti ci lascia intendere che le sue nozioni di scienza fossero un deciso passo in avanti rispetto alla cosmologia milesia. Come il resto dell'opera, ci confermano l'immagine di un Senofane acuto osservatore del mondo, sempre fieramente all'avanguardia sulle principali correnti di pensiero dell'epoca sua.[7] Tecnicamente, non si può definire Senofane «scettico»: ma i suoi rilievi sulla pochezza dell'umana intelligenza (fr. 34) fanno

corpo solido con la sua propensione intellettuale alla critica, alla ricerca instancabile.

La sua qualità di poeta non è valutabile facilmente, perché buona parte dei versi superstiti è di disadorna e descrittiva concretezza. Lessico e organismi metrici non suscitano osservazioni peculiari, ma ogni suo verso si fa riconoscere per la lucidità del concetto e l'onda armonica del ritmo. I *Silli*, benché scheggiati e interrotti, rivelano la maestria di stemperare la polemica con il guizzo di spirito. Come genere, erano creazione originale, e sono per noi documento a conferma di che libero e attivo spirito egli fosse. Non è dato sapere se includessero una parodia di Omero, come accade in Timone di Fliunte e nei Cinici.

I resti senofanei sono davvero poca cosa: sarebbe incauto sbilanciarsi in giudizi netti sull'impronta intellettuale che quest'autore seppe dare alla cultura greca. Sul poema di Parmenide, invece, non s'addensano simili dubbi. Ne conserviamo vaste parti e gli studiosi sono concordi nel vedere in Parmenide l'astro più brillante della filosofia greca ai suoi inizi. Un'interpretazione univoca, punto per punto, delle sue dottrine, è impossibile e sarebbe ad ogni modo fuori portata per una rassegna letteraria come la presente. Ciò che non si discute è la loro originalità e la possente logicità interna.

Parmenide è il primo pensatore greco che esponga le sue idee sul mondo tramite una successione di regolari argomenti. Eppure, nella sua forma interiore, il poema parmenideo non è un trattato di filosofia, ma un'opera che rientra nel solco della tradizione epica di Omero e di Esiodo. Le Muse apparvero ad Esiodo sull'Elicona, e gli confidarono il tema del canto (*Teogonia* 29-35). Parmenide apre il suo poema con il racconto di un viaggio da lui compiuto fino ai portali delle strade della Notte e del Giorno, su un cocchio trainato da cavalle, con la scorta delle figlie del Sole.[8] Oltrepassando i portali, le cui chiavi sono custodite da «Giustizia castigatrice», Parmenide riceve il caldo benvenuto da una Dea, di cui tace il nome. Essa comunica al poeta che sta per apprendere «il cuore saldissimo della ben rotonda Verità, ed anche le opinioni dei mortali, in cui non è autentica certezza» (fr. 1.28-30). Ed ecco snodarsi ora la parte principale del poema, in cui la Dea, personalmente, compie la sua duplice rivelazione.

Il viaggio di Parmenide al cospetto della Dea è l'allegoria del filosofo alla ricerca della conoscenza. All'inizio della sua rivelazione, la Dea impiega ancora le immagini del viaggio: essa si accinge a svelare le «due sole strade» della «ricerca». Una di esse è la «strada della Persuasione», cioè la «Via della Verità», e la prima parte del poema la segue fino a destinazione; la seconda è «una pista del tutto sbarrata alla ricerca». Confrontate fra loro, le due vie sono inconciliabili. La prima afferma «che c'è e non può non esserci»; la seconda «che non c'è, ed è necessario che non ci sia» (fr. 2).[9] Una volta affermata la validità della prima strada, la Dea l'imbocca (scartando la seconda strada, di conseguenza) per delimitare i caratteri di «ciò che è»: increato, imperituro, intero, unico, immoto, infinito (i versi che contengono questi ultimi quattro predicati dell'essere sono però testualmente incerti), eternamente esistente, compatto, unico e continuo (fr. 8.2-6). La Dea definisce questi attributi «cippi indicatori» (*semata*), e siamo autorizzati a intenderli come «cartelli stradali» sulla via della Verità: nel codice del linguaggio filosofico, i punti d'arrivo dei ragionamenti deduttivi.

La Dea ora ha concluso il suo «discorso fededegno» e il suo «ragionamento intorno alla verità», e si prepara a passare a «un ingannevole universo di parole» sul tema delle opinioni correnti fra gli uomini (fr. 8.50-2). La sezione seguente del poema presenta oscurità testuali gravi, e molto ha fatto discutere, riguardo alle linee di tendenza del ragionamento. Sicuramente, Parmenide poneva sulle labbra della Dea una rassegna delle pure

apparenze il cui esistere, in sé e per sé, è confutato nella parte precedente del poema; si metteva a nudo l'errore da cui scaturisce ogni indiscriminata accettazione di «forme» fra loro opposte (come Notte e Luce diurna), e ciò faceva da prefazione alla serie di successive osservazioni della Dea.

Il Parmenide poeta non ha mai goduto d'eccessivo tributo di lode, presso la maggior parte dei critici letterari. Spesso i loro giudizi han portato troppo scarso rispetto al lucido rigore dei ragionamenti, al vistoso sforzo per adattare i temi filosofici alla composizione in stile epico. Mourelatos ha chiarito con quale devozione Parmenide si adegui alle regole metriche del verso omerico ed esiodeo.[10] Da una rassegna analitica del lessico parmenideo, lo studioso conclude che meno del dieci per cento delle sue parole non appartiene al vocabolario dell'antico epos, e che molti dei suoi termini, in apparenza originali, sono coniati su modelli della poesia eroica. Ma la maggior parte dell'opera parmenidea non *va letta* come l'epos omerico o i versi esiodei. Ciò dipende, naturalmente, dal soggetto, ma – e questo è ancor più significativo – dal più insistito uso che Parmenide fa delle proposizioni subordinate, specie di quelle introdotte dalla congiunzione causale γάρ, «poiché». Escludiamo il proemio, ricco di fraseggio ornato e concreti particolari ben torniti: lo stile dell'intero poema s'inchina docilmente allo sviluppo logico dell'argomentare. Tutto questo non per negare i pregi di Parmenide poeta. Egli ha al suo arco espressioni nuove e piene di vita: gli uomini «sono trascinati, come sordi e ciechi, attoniti, razze prive di criterio» (fr. 6.6-7); «la Giustizia non permette che (ciò che è) nasca o perisca, lasciandolo libero dalle sue redini, ma lo controlla...» (fr. 8.13-5). L'aver sviluppato una metodologia filosofica integralmente nuova nei rigidi confini della poesia convenzionale è parte non piccola della statura culturale e delle conquiste intellettuali di Parmenide.

Tramite le dottrine sull'essere e il suo rifiuto drastico d'annettere verità ai «fenomeni» percepiti dai sensi, Parmenide esercitò un influsso enorme sui pensatori della generazione successiva. Tra questi, Empedocle fu probabilmente il primo ad offrire un'interpretazione integrale del mondo che tenesse conto dell'opera del predecessore Parmenide. Inoltre, Empedocle è il solo altro filosofo greco di grande importanza che componesse come poeta d'esametri. La sua vicinanza a Parmenide nello spazio e nel tempo può aver giocato un ruolo, al riguardo, ma le sue doti di verseggiatore sono troppo mature, il suo gusto del linguaggio poetico così vigile che non possiamo accettare l'analisi d'Aristotele, che cioè Omero ed Empedocle avevano in comune un unico fattore, il «metro» (*Poetica* 1447b18). Per un più equilibrato apprezzamento di Empedocle dobbiamo ricorrere a un altro pensatore-poeta di genio, Lucrezio, che esalta i «canti del cuore divino» (1.731); quel Lucrezio il cui poema *De rerum natura*, «La Natura delle cose», è, in complesso, un'imitazione di Empedocle oltre che un poderoso saggio di dottrina epicurea.

Sulla Natura – sia o non sia il titolo originario del poema empedocleo – descrive con efficacia il tema dell'opera, la principale di questo autore. Di essa sopravvive quanto basta per scorgere come offrisse un'integrale notizia sul mondo, partendo dagli elementi costitutivi, le cui azioni spiegano l'origine e la forma attuale dell'universo, oltre che la struttura profonda d'ogni oggetto vivente. I principî fondamentali del cosmo empedocleo sono presentati come divine entità: le «quattro radici» del tutto – terra, aria, fuoco ed acqua – e la coppia Amore/Odio, che all'esterno e in seno agli elementi stessi agisce con opposte energie. Empedocle impiega i suoi quattro elementi in un registro d'alta tempra filosofica e scientifica: ma il taglio con cui li pone in scena (Amore e Odio, in particolare) è tutt'altro che distaccato; anzi, il linguaggio si screzia d'emozioni, di

lirici giudizi. Amore, talvolta, è «l'amore», *philotes*, ma questa forza assume anche l'aspetto di Afrodite o Cipride, «colei grazie alla quale i mortali hanno pensieri d'affetto e perseguono atti di pace» (fr. 17.23). E anche Odio ha un'ampia gamma d'espressioni sinonime; esso «balzò ad impadronirsi del potere, in quel culmine del tempo» (fr. 30), ed è descritto come una brutale energia di distruzione e di dissoluzione. La storia del cosmo, nella sua più schematica trama, è data dall'intreccio o dal violento separarsi delle quattro radici, secondo i perentori dettami, ora d'Amore, ora di Odio.

Come Parmenide, Empedocle ha un corposo debito con Omero quanto a stile e lingua, e rivela inoltre un'affinità con l'epica che Parmenide non dimostra. Non si tratta semplicemente del fatto che Empedocle è un maggior talento «naturale» di poeta. Il suo poema, a differenza del parmenideo, è una movimentata saga: ci narra azioni, quelle che Amore e Odio hanno compiuto, o attualmente compiono. Empedocle recepiva la colma concretezza del movimento, e ciò si rispecchiava nel suo stile.

Fuori, e all'interno di queste linee narrative che in apparenza costituivano il tema dominante, Empedocle sfoggia un ventaglio di diversi stili. È probabile che il poema s'aprisse in prima persona, una sorta d'allocuzione rivolta a un discepolo, Pausania (fr. 1). Quest'inizio accosta Empedocle ad Esiodo, che in *Opere e giorni* si rivolgeva al fratello Perse. Il poeta chiede ispirato sostegno a una «musa dalla molta memoria, vergine braccia di luce» (fr. 3.3). Si snodano poi molti versi, che potrebbero definirsi metodologici: essi sgombrano il campo dai «fraintendimenti» dei mortali ed espongono in ordine i criteri conoscitivi del poeta.[11] La narrazione s'adorna e si ravviva con frasi descrittive ed epiteti, alcuni dei quali hanno un'aria d'originalità: «aliviaggianti uccelli» (fr. 20.7), «acquallevati» pesci (fr. 21.11), «mansuetaffettuoso slancio» di Amore (fr. 35.13), luna «mitelucente» (fr. 40); altri invece sono ricavati dal patrimonio epico, o coniati su di esso. Come Omero, Empedocle impiega ben sviluppate similitudini, come quando paragona le mescolanze tra i quattro elementi alle creature piene di vita che i pittori raffigurano, mischiando tinte differenti, sui quadri votivi destinati alle pareti dei santuari (fr. 23). Questa similitudine occupa nove versi, ed egualmente elaborata è un'altra similitudine empedoclea che illustra il processo della respirazione, paragonato al gioco di una bimba con una *klepsydra* (un arnese da cucina per raccogliere acqua, fr. 100). Attitudine al paragone luminoso, osservazione penetrante della vita quotidiana: sono tratti della poesia empedoclea che ebbero su Lucrezio un richiamo speciale.

Empedocle spiegava i fenomeni ponendo alla loro base quattro «elementi», ingenerati e perenni, sottoposti alternativamente al dominio d'immutabili forze: Amore e Odio. In tal modo egli salvaguardava alcuni requisiti basilari parmenidei per *ciò che è*, pur accantonando il concetto dell'unicità e dell'assenza di movimento. Egli compose anche un poema *Purificazioni* (*Katharmoi*) che ha le sue principali fonti d'ispirazione in idee e teorie sulla caduta dell'uomo da una primitiva beatitudine, e sui rimedi per un suo riscatto.

Probabilmente il poema cominciava con una solenne allocuzione ai cittadini di Agrigento (fr. 112): in questa parte Empedocle descrive se stesso come uno che sia (o, almeno, dà l'impressione d'essere) «un immortale dio, non più un semplice mortale», uno seguito da folla numerosa, che vede in lui il profeta e il taumaturgo. Conosciamo il poema in modo gravemente lacunoso; il suo rapporto con l'opera *Sulla Natura* costituisce un problema tuttora irrisolto. I sei elementi che agivano nel poema «scientifico» dovrebbero formare l'ossatura dell'universo anche nelle *Purificazioni*: ciò è probabile. Ma in quest'opera il disegno di Empedocle non era quello di

esplicare i fenomeni fisici, bensì di fornire un'interpretazione dell'anima e del suo destino, tramite concreti, allegorici riferimenti. La causa che determina l'esilio dell'anima dalla beatitudine è la sua colpa d'aver soppresso la vita; il suo castigo per il delitto è l'ineluttabilità di nascere e rinascere in diverse forme animali, e perfino vegetali. Grado per grado, lentamente, a quanto sembra, l'anima riconquisterà la purezza, ascendendo alla sua primitiva condizione celestiale. Non può distare molto nel tempo da questi pensieri di Empedocle il mito escatologico della seconda *Olimpica* di Pindaro, ed è altamente verosimile che le *Purificazioni* abbiano ispirato la mitica esposizione della vicenda dell'anima che corona i dialoghi platonici *Gorgia*, *Fedone* e *Repubblica*.

È ammissibile che stile e sviluppo tematico delle *Purificazioni* fossero interamente farina del sacco d'Empedocle?[12] No, certo. A partire dal quarto secolo a.C. fino ad epoche avanzate, possediamo numerosi documenti d'una poesia esametrica, gracile, per lo più, e ripetitiva, che diffonde un sistema religioso affine a quello empedocleo. S'è dunque avanzata l'ipotesi che tali concezioni formassero una parte di un culto misterico di Orfeo ben strutturato, anteriore anche ad Empedocle.[13] È difficile individuare a quale stadio d'evoluzione si trovasse l'orfismo, ai tempi d'Empedocle: è fondato supporre che il pensatore avesse una sua esperienza di più poemi religiosi consonanti, nell'ispirazione, alla sua opera. Ma se le *Purificazioni* s'inseriscono in una tradizione che scorreva parallela ai testi filosofici in prosa, il poema sommo di Empedocle, *Sulla Natura*, restò senza imitatori nella cultura greca. Qualche autore di commedie o tragedie poté anche includere nelle sue trame brani di filosofica riflessione, e così trovar posto negli elenchi di scrittori «filosofi» allestiti da antichi e moderni storici della letteratura (Epicarmo, ad esempio, e Crizia, zio di Platone). Secoli dopo, Cleante stoico, Timone di Fliunte, scettico, e Cratete cinico vergarono

pagine di poesia filosofica: ma l'erede autentico di Empedocle restò Lucrezio.

Poeta non fu di certo Eraclito: eppure il luogo più naturale per parlarne è qui, accanto a Senofane, a Parmenide, a Empedocle. Gli era nota intimamente l'opera di Senofane, che Eraclito cita, dopo Esiodo e Pitagora, come un tipo a cui «il suo mucchio di conoscenze non apportò intelligenza» (fr. 40). Era un greco della Ionia. È quasi certo che non avesse famigliarità con tradizioni filosofiche esterne. Per considerazioni cronologiche, gli storici inquadrano Eraclito come un successore dei filosofi di Mileto. Si adeguò a quelli nell'esprimere le sue concezioni in prosa: una prosa però che, fatte le debite concessioni alla veneranda antichità cui appartiene, possiede pregi di stile e qualità ritmiche uniche. Come pensatore, Eraclito ha titoli uguali a Parmenide per aspirare alla palma dell'originalità; le sue concezioni basilari, alla loro stessa radice, non sono un semplice sviluppo della cosmologia milesia. Esse offrono una raffigurazione nuova del mondo, da lui tratteggiata in frasi sapienziali, la cui architettura pare disegnata per manifestare, già di per sé, l'architettura della realtà.[14]

È problematico riprodurre l'effetto dello stile di Eraclito, traducendolo. Egli concepì il cosmo come ciclo ininterrotto di mutamento in cui le opposizioni espresse da parole che si contrastano a coppia, come «su/giù», «giorno/notte», «guerra/pace», costruiscono un'unità: «immortali mortali, mortali immortali, viventi la loro fine di mortali, e morendo la loro vita (d'immortali)» (fr. 62); «mare – acqua la più pura, la più velenosa, potabile e salutare per il pesce, imbevibile e mortale per l'uomo» (fr. 61); «una strada, in salita e in discesa, una e medesima» (fr. 60). Sono asserzioni che creano ordine fra gli opposti, e mettono a fuoco la basilare unità che li lega. Ma possiamo spostare il punto d'osservazione, ed allora è l'unità a manifestarsi come coesistenza d'accoppiati opposti: «l'Uno, l'unico sapiente, vuole e

non vuole esser chiamato con il nome di Zeus» (fr. 32); «Dio: giorno notte, inverno estate, guerra pace, sazietà fame, si muta come fuoco quand'esso si mischia ad aromi d'incenso, ed è chiamato col nome che ciascuno preferisce» (fr. 67).

Queste proposizioni, minuscoli trattati in sé conchiusi, sono caratteristiche di Eraclito. L'antitesi, il gioco di parole, il paradosso e l'allegoria sono per lui strumenti, ad esprimere quelle verità che stanno alle radici del mondo, ma sono velate dal linguaggio quotidiano e dalla mentalità di tutti i giorni: «La Natura suole celarsi» (fr. 123), «l'armonia nascosta è più possente della manifesta» (fr. 54). Coerente con la sua interpretazione del mondo, Eraclito preferisce impiegare indizi e simboli per riscuotere gli ascoltatori, piuttosto che convincerli con l'argomento razionale. L'«arco» e la «lira» raffigurano l'armonia degli opposti (fr. 51); «tempo è un ragazzo che gioca, che gioca con le pedine» (fr. 52), e «non è possibile entrare due volte nell'acqua dello stesso fiume» (fr. 91): quest'ultima è una sentenza che non necessariamente implica il concetto di universale fluire delle cose attribuito a Eraclito da Platone e da altri scrittori più tardi. Non si può condensare in una o due parole il pensiero di un filosofo come Eraclito. Ma la sua visione del cosmo aveva un fisso polo: l'unità, cioè quell'ordine, quella sorta di razionale «legalità» che egli definiva *Logos*, mentre il suo stile espressivo s'avvicinava a quello d'un poeta, di un visionario.

La stima di Eraclito e il suo peso culturale furono maggiori nell'antichità tarda che nel suo proprio tempo. Né Platone, né Aristotele afferrarono con pienezza il suo messaggio. Gli Stoici disseppellirono a nuova vita alcune sue concezioni, interpretandole come fondamenta a sostegno del proprio sistema.[15] L'*Inno a Zeus* di Cleante ha in molti punti decisi riflessi eraclitei; Marco Aurelio insiste nel raffigurare il mutamento con l'immagine d'acque fluviali, e il suo debito con Eraclito non si arresta a questo esempio. Clemente di Alessandria, uno dei primi Padri della Chiesa, estrapolò numerosi aforismi di Eraclito, per la loro forza educativa. E l'influsso d'Eraclito rivive negli scrittori di oggi: l'attesta la citazione dei frammenti 2 e 60 posti da T.S. Eliot a epigrafe introduttiva del suo *Quattro quartetti*.

2. ANASSAGORA, DEMOCRITO E ALTRI SCRITTORI DI FILOSOFIA

La prosa di Anassagora in dialetto ionico è più rappresentativo esempio, rispetto agli aforismi eraclitei, di come si scrivesse in quell'antica fase della filosofia greca. Fortuna vuole che siano giunte a noi, in discreto numero, ampie citazioni dal suo trattato, che attrasse dapprima Socrate, ma poi finì col deluderlo, se dobbiamo credere a Platone (*Fedone* 97c-99d). Anche se la maggior parte dei suoi anni maturi trascorsero ad Atene, Anassagora s'incanala in quel solco ionico della filosofia aperto da Anassimandro di Mileto. La cosmologia anassagorea, però, come quella del suo contemporaneo agrigentino Empedocle, va interpretata soprattutto come una reazione critica all'opera del magnogreco Parmenide. Sia Empedocle, sia Anassagora ammettevano senza riserve la realtà del movimento e il concetto di pluralità. Ma mentre Empedocle spiegava i fenomeni come intreccio e dissoluzione di quattro elementi immutabili, Anassagora fu fedele al principio che «ogni cosa possiede parte d'ogni cosa» (fr. 6), e che qualunque oggetto esista è infinitamente divisibile (fr. 3). Il fattore distintivo fra cosa e cosa è la proporzione diversa dei medesimi componenti che costituiscono ciascuna sostanza. I capelli e la carne corporea possono ricevere nutrimento dal pane e dalla carne perché il nostro cibo contiene «particole» di tutto quanto sia indispensabile alla nutri-

zione (DK 59 A 46). In tal modo, Anassagora si opponeva al rifiuto parmenideo d'ammettere un generarsi e un annientarsi delle cose: entrambi questi processi erano interpretabili, per lui, come fasi di riassetto di sostanze preesistenti.

Ma il più notevole aspetto della cosmologia di Anassagora era il suo presupporre un Intelletto (*nous*) come fattore principe del mutamento e dell'ordine cosmico.

È la più sottile e la più pura di tutte le cose, e l'Intelletto detiene ogni intelligenza riguardo a ogni cosa. Tutto ciò che abbia vita (*psyche*), dalla cosa più grande alla più piccola, l'Intelletto tutto domina... E l'Intelletto controllava la rotazione (del cosmo) tutta quanta, cosicché avviò, al principio, questa rotazione... E tutte quante le cose che era necessario che fossero, e tutte quelle che furono e ora non sono, e qualunque cosa ora sia e sarà, tutte l'Intelletto le ha ordinate, e insieme questa rotazione nella quale le stelle e il sole e la luna ora ruotano, e l'aria e l'etere, già sottoposti al processo di separazione. E fu questa rotazione ad avviare il processo... (fr. 12)

Nello stesso tratto di testo Anassagora afferma che l'Intelletto, a differenza d'ogni altra cosa esistente, è perfettamente omogeneo, è infinito e autonomo. Benché sia definito «non mescolato con alcunché», si vede attribuite onnipresenza ed eternità (fr. 14). All'interno del mondo frazionato in parti l'Intelletto «è in alcune cose» (fr. 11) e può con ogni probabilità identificarsi con il principio vitale delle cose che hanno vita (DK 59 A 100).

Platone e Aristotele percepirono nelle dottrine anassagoree una miscela deludente di razionalità e meccanicismo (Platone, *Fedone* 97c-99d; Aristotele, *Metafisica* 985a18). Nell'affermazione che chiudeva il lungo estratto sopra citato (fr. 12), Anassagora fa un cenno alla «rotazione» che innescò il processo per cui le separate cose affiorarono, distinte, dal magmatico blocco di materia preesistente alla formazione del nostro mondo. Sembrò in tal modo che Anassagora facesse del suo Intelletto un uso incompleto come principio attivatore del mondo, arrestandosi alla soglia di un'interpretazione integralmente teleologica del tutto; e così, ecco sulle labbra di Socrate le parole: «Trovai che quell'uomo non sfruttava affatto l'Intelletto, ma andava a scovare le cause in entità come l'aria, l'etere, l'acqua...» (Platone, *Fedone* 98b).

È problematico avallare la legittimità di quest'appunto socratico sulla base dei frammenti superstiti. Ad ogni modo, Anassagora chiarisce limpidamente un punto: fu l'Intelletto a disporre ed anche ad avviare il processo formativo del mondo; il movimento di rotazione non fu un secondo, indipendente principio, ma una conseguenza dell'impulso cosmogonico che fu dell'Intelletto, e solo di esso. I pensatori che precedettero Anassagora considerarono divini i loro principî (o il loro singolo principio) cosmici: è dunque probabile che anche per Anassagora sarebbe stato naturale attribuire la qualità di dio al suo Intelletto cosmico. Il suo modo di descrivere l'Intelletto s'avvicina allo stile tradizionale degli inni in lode delle divinità.[16] La sintassi è lineare, trasparente e solenne il linguaggio, la concezione limpida e alta. Egli seppe esprimersi con «emozionante grandiosità» (Diogene Laerzio 2.6): e il giudizio si completa nella notizia secondo cui il pensatore fu soprannominato «Intelletto».

Studiare a fondo l'uso della singola parola e il complesso dello stile anassagoreo non è incoerente con l'intento di interpretare la sua filosofia. Gli si addossò l'accusa d'empietà, perché avrebbe negato la natura divina dei corpi celesti: eppure da come concepì l'Intelletto, dalle forme linguistiche con cui lo dipinge, par di capire che, al pari di Senofane, egli intendesse sostituire gli articoli tradizionali del credo religioso con una forza unitaria di razionalità cosmica il cui appellativo, *Nous*, lega l'ordine dell'universo con le facoltà intellettive dell'uomo. (Anassagora nutriva interessi anche in campo

pedagogico? Propugnava forme innovative? Ne è forse documento una notiziola, riportata da Diogene Laerzio 2.11, secondo cui «per primo disse chiaro che la poesia di Omero ha per contenuti la virtù e la giustizia».) Anassagora non fu il primo a intuire un'analogia fra i processi cosmici e il funzionamento intellettuale dell'uomo. Già i pensatori di Mileto avevano concepito la divina potenza agente nell'universo come la *psyche* nel corpo dell'uomo.[17] Ma il *Nous* anassagoreo è imparentato più strettamente con il divino demiurgo del *Timeo* platonico che con la materia primordiale, autonomamente conscia e operante, di Anassimandro e d'Anassimene. Sarebbe antistorico classificare Anassagora come un dualista e un idealista: certo, contribuì a spianare la strada a queste gravi linee di tendenza del pensiero greco posteriore.

Nel corso del quinto secolo a.C. i capiscuola della filosofia provennero con continuità dai centri ionici dell'Asia Minore, e dalle colonie greche sia siciliane, sia dell'Italia meridionale. Verso la fine del sesto secolo Pitagora era emigrato dalla nativa Samo a Crotone, ed è giusto pensare all'esistenza in questa città di una conventicola pitagorica. Non possediamo però testi di letteratura pitagorica anteriori a Filolao di Crotone (nato verso il 450 a.C.), e dei suoi «frammenti» nessuno è riportato da uno scrittore anteriore al terzo secolo. Alcmeone di Crotone – si diceva di lui «che aveva sentito parlare Pitagora» (Diogene Laerzio 8.83) – compose un libro di cui erano probabilmente l'esordio le parole seguenti: «Alcmeone di Crotone parlò a Brotino, a Leonte e a Batillo in questo modo. Riguardo all'invisibile e riguardo alle mortali cose, gli dèi vedono chiaro: quanto all'uomo, l'opinione (soltanto è data)» (fr. 1). Parole che si ricollegano alla concezione di Senofane sul divario fra umana e divina intelligenza (fr. 23, 24). Il libro di Alcmeone studiava anche la fisiologia dell'uomo ed esponeva una dottrina destinata a lasciare il segno, secondo cui la salute si deve a uno stato «d'equilibrio positivo» fra opposte entità: il secco, l'umido; il caldo, il freddo; e altre (fr. 4).

Il sistema di Parmenide ricevette puntelli filosofici sia dall'Occidente, sia dall'Oriente. Zenone, cittadino di Elea come Parmenide, scrisse una serie di argomentazioni acutissime avverso alla pluralità e al concetto di movimento: era all'incirca la metà del quinto secolo. Dei suoi scritti originali ben poco resta, ma da Aristotele e Simplicio ricaviamo un accettabile profilo della sua metodologia, intesa a mettere a nudo il paradosso e l'intima contraddittorietà che si annidano nelle affermazioni dettate dal senso comune.

Nello stesso arco d'anni, o forse poco più tardi, Melisso di Samo rafforzò, con alcune modifiche, le deduzioni parmenidee intorno a «ciò che è», in un suo trattato in prosa ionica. Simplicio cita ampiamente da quest'opera, e ci rende possibile il confronto fra lo stile di Melisso e quello di Anassagora. L'«essere» di Melisso è privo di mutamento e d'attività, unitario: caratteri non appropriati per le cesellature e gli abbellimenti di stile. Ma se la filosofia di Melisso non disponeva di un'entità paragonabile al *Nous* di Anassagora (impossibile, del resto, documentare chi dei due, fra Anassagora e Melisso, abbia per primo letto l'altro), i loro stili, sotto angolature diverse, s'assomigliano. Narrazioni e pezzi descrittivi in Melisso difettano: ed è naturale, egli non ha, come Anassagora, una vicenda cosmogonica da raccontare. Identica però è nei due filosofi la trasparenza, la linearità nello sviluppo ordinato dell'argomento. Brillano perfino sprazzi d'arguzia nelle dimostrazioni di Melisso riguardanti il fatto che «ciò che è» non è mai vittima di dolore o danno alcuno (fr. 7). I ragionamenti di Melisso – riproposte, in realtà, seppure non prive di scarti, di temi parmenidei – non possono suscitare l'entusiasmo intellettuale di cui è fonte il poema del grande ispiratore. Ma il suo scritto ci fa capire che la prosa greca, co-

me strumento per esprimere contenuti filosofici, ha goduto di rapida maturazione a partire dalla metà del quinto secolo.

Non è sicuro se Melisso abbia sottoscritto la sua adesione al sistema parmenideo prima che Leucippo (nativo di questa o di quella città, a seconda delle tradizioni: Diogene Laerzio 9.30) fondasse la teoria atomistica. È invece certissimo che Leucippo e Democrito, il pensatore che si usa associare a lui e che lo sovrasta nettamente in peso culturale, costruirono il loro pensiero con il progetto di illustrare la pluralità e il movimento, senza entrare in conflitto con le fondamentali tesi di Parmenide, contrarie alla generazione e al disfacimento. Secondo la teoria atomistica, il complesso dei fenomeni va spiegato tramite la combinazione e la separazione di corpi (gli atomi) discreti, integralmente solidi, ingenerati, perenni e in eterno movimento nello spazio vuoto. In tal modo l'atomismo greco della prima ora, cui Epicuro avrebbe conferito coerente e approfondita sistemazione, condivide gli intenti, e perfino alcune delle affermazioni, con i sistemi di Empedocle e di Anassagora.

Leucippo è una figura indistinta. Epicuro ne avrebbe perfino negato l'esistenza reale, probabilmente senza intenti polemici (Diogene Laerzio 10.13). Fu, con buona certezza, l'autore di uno scritto noto come *Il grande sistema del mondo* (Diogene Laerzio 10.46); una frase ci resta, da un altro trattato, *Sull'intelletto*: «nulla perviene all'essere senza cause: tutto sgorga da ragione e necessità» (fr. 2).

La maggior parte degli scritti democritei è perita. Ma questo non vieta di considerarne l'autore il più poliedrico e positivo filosofo della fine del quinto secolo. Il ventaglio dei suoi interessi era enorme, e implicava scienze, matematica, arte e antropologia: un modello *ante litteram* delle indagini enciclopediche d'un Aristotele, d'un Teofrasto, d'un Posidonio. Nell'antichità

tarda Democrito godeva alta considerazione come moralista: delle numerose asserzioni citate come sue, la più ricca sezione è di massime etiche. Esse, considerate insieme al resto dei frammenti, ci mostrano un Democrito scrittore tornito e pieno d'energia. Il suo stile si fregia di molte doti già proprie dell'antica prosa ionica, nel suo gusto per le proposizioni ben bilanciate, per la ripetizione, la sottolineatura di parole nevralgiche tramite la collocazione enfatica. Ma tali ricami di stile non occultano una voce spiccatamente personale, che ora suona severa e aspra, ora invece umanissima.

Qualche esempio:

> L'uomo intenzionato a stare sereno di spirito non dovrebbe impegnarsi in troppi affari, né privati né pubblici, e in ciò che fa non dovrebbe intraprendere sforzi che eccedono le sue capacità e il suo carattere. L'uomo deve stare in guardia: quando la fortuna s'orienta su di lui e con la sua entrata in scena lo travia verso l'eccesso, egli la lascia perdere e non s'afferra a chimere superiori alle sue forze. Già, la giusta misura è preferibile alla grande misura. (fr. 3)

(Le parole εὐογκίη, «giusta misura», e μεγαλογκίη, «grande misura», si presentano come neologismi democritei.) Troviamo in queste frasi il tradizionale grano di sale greco sui rischi di chi eccede: l'espressione pare quasi un'anteprima della prescrizione epicurea: «vivi quieto». I frammenti etici hanno anche stile epigrammatico. Ecco, come esempio, il fr. 185: «Le speranze dell'uomo colto sono preferibili alle ricchezze dell'incolto»; ancora, il fr. 188: «Il criterio dell'utile o del futile è il piacere e la sua mancanza»: un'impostazione già pienamente epicurea.

A formare l'universo, come elementi basilari, stanno atomi e vuoto: con tale asserzione Democrito espresse integrale scetticismo sulle capacità dei sensi e dell'esperienza di toccare l'oggettivo vero. Più d'un frammento accenna alla «nebbiosa» conoscenza tratta dai sensi, e all'«abisso» in cui si cela la verità (fr. 9-11, 117). Uno

di tali frammenti pare una battuta di dramma: «Sciagurato intelletto, prima ricavi da noi le basi del tuo ragionare, e poi tenti d'annientarci? Ma questo annientamento sarà il tuo sfacelo!» (fr. 125: e a tal proposito Galeno, che è nostra fonte per queste righe, aggiunge che Democrito qui «ritrasse uno scambio d'idee tra sensi e intelletto». Molto più tardi, lo stoico Cleante compose un dialogo fra Ragione e Passione, *SVF* I 570: e anche Platone volle raffigurare la spaccatura all'interno dell'anima con espedienti drammatici).

Democrito ammirava Omero (fr. 21) e proclamava che l'ispirazione divina è la sorgente della poesia «più pura» (fr. 18). Compose anche un trattato, che i più tardi chiosatori di Omero citavano spesso, in cui sembra che abbia interpretato dei nodi del linguaggio epico e discusso svariati passaggi con spirito e intendimenti moralistici (fr. 20a-25). Rientravano nella sua sfera anche i problemi di grammatica e di linguistica. Sull'origine dei nomi Democrito si schierò con i convenzionalisti, contro i naturalisti, facendo scendere in campo nel dibattito, a sostegno della tesi propria, l'esistenza di quattro particolari aspetti del linguaggio: l'omonimia, la polionimia, le variazioni dei nomi propri, e l'assenza di un nome (fr. 26, un brano difficile di Proclo, che non si dovrà però leggere come letterale citazione di parole democritee). La sua concezione della lingua come fenomeno evolutivo in seno al più generale sviluppo umano è coerente con ciò che ci è noto riguardo al suo complessivo metodo di leggere le tappe dell'evoluzione sociale. Non è escluso che il peso di Democrito nell'impostazione di idee antropologiche nella Grecia posteriore a lui sia stato sopravvalutato: ma ci sono prove sufficienti per asserire che sostenne e alimentò la tesi per cui la civiltà va spiegata in termini empirici e materialistici. Platone, che non nomina mai Democrito, non era certo tenero con il suo atomismo, ma s'è avanzata l'ipotesi che il suo affresco della preistoria in *Leggi* 677a sgg.

(cfr. *Epinomide* 974e-976c) rechi liberi riflessi delle idee democritee.[18] Cicerone colloca Democrito e Platone sull'identico piano, quanto a pregi di ritmo e «agli scintillanti bagliori della prosa», e li giudica più prossimi dei poeti comici alla vera poesia (*Dell'Oratore* 1.49, DK 68 A 34).

1 Owen (1960) 101.
2 Jaeger (1939) 169 sg.; trad. it. 317.
3 Guthrie (1962) 361 sg.
4 Reinhardt (1916) fu il primo studioso a dimostrare in modo definitivo l'improponibilità di questa tradizione. Ma il suo tentativo d'interpretare Senofane come il seguace di Parmenide è stato respinto da ogni scuola.
5 Cfr. West (1963) 154-6 e (1967).
6 Guthrie (1962) 376-83 propone argomenti affermativi, contro lo scetticismo di Kirk e Raven (1957) 170-2 e Jaeger (1947) 43.
7 Ippolito (DK 21 A 33) riferisce che Senofane trasse deduzioni di carattere geologico dalla scoperta di fossili.
8 Questo viaggio è stato generalmente interpretato come «verso il cuore della luce». Ma recentemente numerosi studiosi hanno avanzato argomenti diversi a sostegno della tesi che la meta fosse la «Casa della Notte», attraverso il cui portale, alternativamente, sorgono il Giorno e la Notte.
9 Incerto è il soggetto grammaticale delle due frasi, non immediatamente ricavabile dal testo greco: alcuni propongono, forse con ragione, «l'essere».
10 Mourelatos (1970).
11 I fr. 12-4, oltre ad alcuni altri brani, sono «coscienti echi» (Guthrie [1965] 158) di Parmenide.
12 La maggior parte del materiale è raccolto in Kern (1922).
13 Cfr. Lesky 190-3, trad. it. vol. I, 218-21.
14 Cfr. Hussey (1972) 59, trad. it. 44.
15 Cfr. Long (1976).
16 Deichgräber (1933) 347-53.
17 Hussey (1972) 139, trad. it. 128.
18 Cole (1967) 97-130.

10

LA TRAGEDIA

1. LE ORIGINI DELLA TRAGEDIA

La storia della tragedia greca – storia documentata, intendiamo – ha inizio nel 472 a.C., l'anno dei *Persiani* di Eschilo. La sua carriera letteraria precedente ci è quasi ignota; abbiamo notizie, ma scarse e frammentate, su uno o due dei suoi contemporanei; conosciamo una data (536/533) per la fondazione di un torneo poetico, alle Grandi Dionisie, per la composizione tragica. Le origini della tragedia affondano nel sesto secolo. Ad ogni modo, il complesso dei documenti è così intricato e nebuloso, così contrastanti le teorie e le ipotesi diffuse al riguardo, che anche lo studioso temprato si accosta al tema con un certo sgomento.[1]

Le tragedie superstiti di Eschilo contengono un eloquente repertorio delle questioni che richiedono una risposta chiarificatrice. Le loro parti cantate sono ricche d'elaborazione, e sono d'impianto architettonico vasto: che doveva però essere anche più vasto nelle tragedie pre-eschilee, se Aristotele ci informa che Eschilo ridusse l'elemento corale e attribuì «la funzione di guida della tragedia alla parola parlata».[2] Per le tragedie più antiche l'organico era obbligatoriamente di due attori (ciascuno dei due poteva interpretare più d'una parte, previo cambiamento di maschera e di costume). La tradizione vuole che Eschilo stesso abbia aggiunto il secondo attore, e che lui o Sofocle abbiano poi inserito un terzo attore, di cui Eschilo si serve nelle tragedie più tarde.[3] Gli attori pronunciano discorsi, che spesso sono monologhi d'ampio respiro e formale accuratezza: ma intrecciano anche dialoghi con il corifeo (capo-coro), oppure con l'altro attore. Ricorrono poi – è questo

un tratto peculiare della tragedia – brani in cui gli attori si scambiano battute ciascuna di un sol verso (sticomitia): insieme all'ampio monologo narrativo (*rhesis*), la sticomitia costituisce una «forma» del linguaggio teatrale che appare già nelle tragedie più antiche a noi note, e si può dunque supporre già presente nella fase originaria di quest'arte. I pezzi tragici (con l'eccezione dell'*Agamennone*) sono di moderata lunghezza, generalmente intorno ai mille versi d'estensione. Ma, quale tipo di pubblica esibizione fece da culla e stampo a spettacoli come le tragedie?

Un elenco di fonti parziali, di elementi che contribuirono a questa o quella caratteristica della tragedia, è subito fatto. Primo. La tragedia riprendeva le trame, con minime eccezioni, dalla mitologia. Erano canovacci già trattati nei poemi epici, in Omero, nel Ciclo, in altre composizioni eroiche perdute; Aristotele, con sagace intuito critico, vide nell'elaborazione omerica del mito il modello originario di tragedia.[4] Ma il mito era stato anche tema dei poeti lirici. Pare infatti che fin dalla fase iniziale sia stato caratteristico degli inni e di altri generi di poesia corale racchiudere un racconto; fu Stesicoro il maestro della narrazione lirica d'ampio respiro. Conclusione: si potrebbe dire che le trame pervennero ai tragediografi per l'adattamento drammatico già sbozzate dall'epica e dai poeti lirici. Secondo. I canti corali della tragedia, con schemi metrici sofisticati e sfarzo linguistico, composti in un dialetto letterario che non è l'attico puro (dialetto che, ad esempio, impiegava l'α della *koine* lirica al posto dell'η ionico-attica),[5] sono un trasparente prestito dalla tradizione lirica corale del Peloponneso e della Grecia occidentale: l'Attica non vantava una tradizione notevole in questo genere. Terzo. Per ritrovare un linguaggio solenne retoricamente orchestrato, in trimetri giambici «declamati», dobbiamo spostare lo sguardo altrove. Aristotele era convinto – poteva trattarsi, come pure non trattarsi, di semplice ipotesi – che il metro primitivo del dialogo nella tragedia fosse il tetrametro trocaico.[6] Tetrametro e trimetro erano giunti a maturazione artistica in Ionia, per mano di Archiloco e di chi lo seguì: ma il trimetro tragico sarebbe da attribuirsi, piuttosto, alla creatività di Solone che nel passaggio fra settimo e sesto secolo aveva innalzato quel ritmo al rango di strumento espressivo dell'esortazione politica.

Tre fattori che contribuirono, con la loro influenza, alla forma tragica. Elencarli è facile. Ma *su* che cosa agirono? Qual era l'oggetto dei loro influssi formativi? Oggi, pochi sottoscriverebbero l'ipotesi di Murray, per cui la tragedia sarebbe sorta da uno spettacolo rituale, inscenante una passione.[7] Aristotele – ignoriamo in base a quali documenti – era certo che la culla della tragedia fosse l'improvvisazione da parte di «coloro che intonavano il ditirambo»; il ditirambo era un inno corale in onore di Dioniso, ed è verosimile che includesse una narrazione. Il ditirambo delle origini è per noi un oggetto misterioso: ma è probabile che vi fosse un tema narrativo dominante, sviluppato da una voce solista, distinta dal gruppo, e che la principale funzione del Coro che attorniava questa voce fosse d'accompagnamento, con l'esecuzione di ritornelli fissi. Ma come può un'esibizione corale, sia pure arricchita da una danza raffigurante azioni (i cui contorni, la cui natura «mimetica» ci sfuggono), evolversi in spettacolo drammatico? Esisteva una tradizione che attribuiva la paternità del passaggio a un certo Tespi, nativo di Icaria, un borgo rurale dell'Attica. Aristotele non poteva esserne all'oscuro (anche se nelle sue opere superstiti non ne troviamo traccia), e nel periodo ellenistico la notizia era largamente accreditata. Orazio la fece sua in un passo dell'*Arte poetica* (275-7). Nelle nostre fonti non mancano i lati nebulosi. S'impone però l'ipotesi che Tespi si sia staccato dal Coro che inizialmente guidava (non ci viene chiarita la natura di questo Coro), che abbia imper-

sonato un ruolo drammatico e rivolto battute al Coro: in parole diverse avrebbe posto fine alla più angusta pratica di «cantare» una trama, e avviato quella di «rappresentarla». Poi esibì la sua straordinaria innovazione ad Atene, verso la metà del sesto secolo o più tardi: e ad Atene si presentò come attore, prima e dopo l'istituzione delle gare drammatiche.

In un primo tempo, il ruolo dell'attore era severamente vincolato al Coro. Il termine per attore è *hypokrites*, vocabolo il cui significato è in discussione. Una scuola ritiene che il senso sia «interprete»: compito dell'attore era di spiegare, «interpretare» i complicati intrecci della trama mitica, in parte forse tramite un prologo parlato. (Ma se la tragedia primitiva disponesse di un prologo è ancora materia *sub iudice*, considerato che due delle superstiti tragedie di Eschilo, e fra esse la più antica, iniziano con l'entrata diretta del Coro.) Resta però da aggiungere che un'altra importante scuola legge la parola *hypokrites* come «colui che risponde». L'attore «risponderebbe» alle domande del Coro, agendo così da evocatore, provocatore dei canti. La sua replica può essere un ampio monologo sulla situazione che sta impersonando; oppure, quando l'attore entra in scena nelle vesti di messaggero, tramutarsi nel racconto di fatti dolorosi; o, ancora, l'*hypokrites* si sottopone a un fuoco di fila di domande, nella sticomitia. Naturalmente la trasformazione della voce solista in quella di un attore autentico implicava una drammatizzazione del Coro, evento possibile, perfino facile se un Coro di cittadini diveniva portavoce di un'intera città. Il processo tratteggiato, anche se dai profili vaghi, è plausibile. Ciò non toglie che la questione centrale si complichi per una serie di problemi connessi, tutti altrettanto spinosi.

Tespi era nativo dell'Attica, e la tragedia era generalmente considerata un frutto culturale della sua terra. Ma Aristotele ci informa che alcuni centri dorici del Peloponneso avanzavano pretese di paternità sulla tra-

gedia.[8] Ed è vero, esistono labili tracce che riconducono a un'origine della tragedia proprio da quelle località del Peloponneso che più erano prossime all'Attica: Corinto, Sicione e Fliunte. A Corinto risiedeva Arione, importante personaggio al tempo di Periandro; è fuor di dubbio che Arione abbia promosso la maturazione del ditirambo da una fase di rozza improvvisazione a una raffinata forma d'arte corale. Erodoto ci fornisce questa – isolata – notizia. Ma uno scrittore più tardo cita le elegie di Solone come prova documentaria per affermare che Arione mise in scena «il primo dramma tragico». Solone non può aver impiegato queste esatte parole, ma deve aver affermato qualcosa che le suggerisce da molto vicino. Il lessico Suda rammenta l'opera di Arione riguardo al ditirambo (ed è chiaro che sta seguendo la sua fonte, Erodoto), ma aggiunge che il Corinzio era stato l'inventore del «modo» o «stile» tragico (*tropos*), qualunque possa essere il significato di quest'espressione, e che aveva portato sulla scena «satiri recitanti versi».[9] Per quanto possa suonare misterioso tutto questo (le ultime parole riportate hanno l'aria d'una citazione da qualche testo di commedia),[10] questa miscela di tragedia, ditirambo e satiri collegati in un unico riferimento costringe a un'inevitabile riflessione. Con il territorio di Corinto confinava Sicione. Ci narra Erodoto che qui il tiranno Clistene, in guerra con Argo, desiderando sopprimere il culto dell'eroe argivo Adrasto, le cui sofferenze erano glorificate da «cori tragici», attribuì tali cori a Dioniso.[11] Qual era il contenuto tematico di questi cori, perché l'amico del tragediografo Sofocle, Erodoto, li identificasse con l'appellativo di «tragici»? Ed ecco l'ultimo dato. Ci vien detto che Pratina di Fliunte fu il primo a comporre drammi satireschi; e si suppone che dalla sua città natale li abbia introdotti ad Atene, dove operò anche come autore di tragedie all'inizio del quinto secolo. Da problema, dunque, ad altro problema.

La testimonianza della *Poetica* aristotelica non è da trascurarsi alla leggera. Lo Stagirita non si limita a dirci chiaro che la tragedia fiorì da «coloro che intonavano il ditirambo»; ma impiega anche, in modo per noi misterioso, l'aggettivo «satiresco» (*satyrikos*). Egli afferma che la tragedia, incentrata ai suoi albori su brevi «miti» (intrecci o narrazioni), con linguaggio buffo, richiese del tempo per acquisire nobiltà, liberandosi da quel suo bozzolo dell'impronta «satiresca» (o della «rappresentazione di tipo satiresco»). Aristotele aggiunge che il primo verso impiegato fu il tetrametro, e ne chiarisce il motivo: la *poiesis*, la «composizione», era «satiresca» e «piuttosto ballata».[12] Può darsi che Aristotele volesse significare questo: la tragedia s'era sviluppata da una forma di ditirambo cantata e danzata. Però non abbiamo la certezza che il senso fosse proprio quello: e ammesso che lo fosse, Aristotele era nel giusto, o stava prendendo un abbaglio? A parte le illazioni aristoteliche, le prove autonome dell'esistenza di un ditirambo eseguito da satiri sono scarse o nulle. Certo, il pensiero corre all'informazione che lega insieme Arione, il ditirambo, la tragedia e i satiri. A questo punto della nostra ragionata ricostruzione si profila all'orizzonte l'ombra grottesca di un capro. Gli esecutori del coro tragico erano «capro-cantori» (*tragoidoi*). A che cosa si deve questo nome? Forse il costume dei cantori era una pelle di capro? O un capro era in palio nella gara canora? O nella cerimonia in cui il coro cantava s'immolava un capro? O, ancora, i cantori si mascheravano da geni e demoni-capri? Suggestiva ipotesi, quest'ultima. Ma cozza contro una difficoltà: i satiri della tradizione attica, chiamati *sileni*, avevano orecchie equine. Eppure si raffiguravano come esseri villosi e lascivi; e non siamo autorizzati a scartare questa associazione (tragedia-satiri) per il puro fatto che i drammi maturi presentano caratteri di austerità e severo decoro. Non solo il complesso documentario relativo ai satiri è problematico e spinoso

(si veda a p. 629 sgg.), ma ci troviamo a faccia a faccia con un problema di fondo. Nell'agone tragico, le tre tragedie di ciascun poeta erano seguite da un dramma satiresco; questi pezzi satireschi uscivano dalla medesima penna che vergava le tragedie, su trame provenienti dallo stesso deposito mitologico e, a larghe linee, costruiti con le identiche convenzioni artistiche della tragedia. L'insieme delle circostanze suggerisce – se non prova, e con una certa forza – che fra le due forme d'arte correva un legame di sangue, di comune fonte. Ma – e qui s'annida il dilemma – i componenti di un Coro satiresco apparivano «già» travestiti e «messi in scena» come satiri: in qual modo si potevano spogliare di questa «pelle», e ritrasformarsi in anziani, in fanciulle, in ancelle, o in qualunque altra delle figure corali richieste dalla tragedia? Questo è un ostacolo serio. Logica vuole, del resto, che da un seme come un Coro di satiri non possa germogliare altra pianta drammatica che un dramma satiresco: che infatti germogliò e fiorì, almeno a Fliunte. *Non liquet*, la nebbia non si dirada: con le testimonianze che abbiamo, non ci è possibile definire fino a che punto le esecuzioni corali nel Peloponneso si siano accostate all'azione drammatica vera e propria, né chiarire se ditirambo e tragedia avessero in comune, fraternamente, con il dramma buffo l'identica culla originaria: quella satiresca.

Queste tre forme drammatiche, insieme alla commedia, erano parte, sin dagli albori, del culto dionisiaco e tali rimasero sempre. Le vicende cantate nel ditirambo e poi sceneggiate nella tragedia potevano essere tratte in origine dalla saga dionisiaca, ma per un tal genere di racconti il repertorio era esiguo. Sappiamo di un'espressione di sapore proverbiale: «nulla a che vedere con Dioniso» (οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον). Il modo di dire lascia trapelare che l'introduzione di «copioni» confezionati su trame non dionisiache deve aver suscitato proteste. È probabile che ciò sia avvenuto piuttosto

presto, sia nel ditirambo, sia nella tragedia. Quanto agli spunti narrativi, la tragedia dunque si staccò da Dioniso. Ma i suoi legami con gli elementi di Dioniso incanalavano ancora, in qualche misura, le qualità e l'anima della tragedia, il clima d'emozione e turbamento in cui lo spettacolo tragico avvolgeva gli spettatori? Nella fibra dionisiaca si celava un lato politico: ne siamo certi. Il culto di Dioniso aveva radici di popolo, ed è possibile che abbia ricevuto impulso dai tiranni, bisognosi dell'appoggio delle masse: Dioniso, forse, sull'altro piatto della bilancia contro i culti eroici consolidati sotto il controllo delle aristocrazie. Abbiamo notato i segni dello scontro a Corinto e a Sicione; anche ad Atene, è ben noto che l'affermarsi della tragedia si dovette in gran parte a Pisistrato e ai suoi figli (all'ombra dei quali lavorava, nel campo del ditirambo, Laso di Ermione). Ma sarebbe ingiusto interpretare in senso crudamente politico questo loro apporto, negando in quei personaggi ogni altro impulso a far fiorire i germi di originalità e di maturazione insiti nell'arte corale che giungeva come eredità dal passato lontano, con radici forti, affondate nella vita culturale della Grecia arcaica. E sotto l'egida della democrazia clistenica la tragedia dev'essere salita su quel piedistallo di più austera dignità di cui Aristotele ci parla. Possiamo perfino ragionare in termini di ipotesi – benché arrischiate – circa l'influsso che la tragedia poteva irradiare su un clima sociale in rinnovamento, in cui le responsabilità per le decisioni gravi, di Stato, gravavano su un corpo civico che si raccoglieva nell'assemblea, quell'insieme di cittadini che, nei giorni del culto, si sarebbero ritrovati sugli spalti del teatro di Dioniso, uditori e spettatori dell'evento tragico.

Dal 472 (anno dei *Persiani* di Eschilo) siamo ben certi che s'era avviata la fase d'alta e nobile maturazione della tragedia, del suo farsi fenomeno politico e religioso. La tragedia che, come la commedia, nasce come atto di un culto, aveva sempre avuto fibra religiosa: e senza dubbio proprio al culto essa era debitrice di quelle maschere che col progredire dell'arte divennero sempre meno idonee al genere di pezzi drammatici che venivano creati. Ma non si insisterà mai a sufficienza sul fatto che la tragedia greca non è, in sé, un atto rituale:[13] non mostra nessuno di quei caratteri fissamente ripetitivi che distinguono il rito, anche se le varie tragedie incorporavano gesti e scene rituali, per esigenze di trama narrativa (non di rado anche le odi corali assumono forma di inno, e ne impiegano l'elevato linguaggio). Dioniso sarebbe dunque la sorgente sia di quell'ipotetico carattere farsesco, di cui ci dice Aristotele, sia della più matura austerità? Difficile sostenerlo. Della sua severa dignità la tragedia è debitrice, in misura certo maggiore che a Dioniso, al fatto che attingeva per l'uso scenico a miti impregnati di senso religioso, e che avevano già ricevuto elaborazione lirica nel quadro di sacre cerimonie; e si deve aggiungere, come sorgente di «dignità», una tradizione di pensiero sui gravi temi del fato umano, e del potere degli dèi: linea di meditazione che s'inarcava ai poeti della tragedia da pensatori come Esiodo e Solone. Un'eredità ininterrotta di riflessioni lega questi uomini a Eschilo.

Quanto deve al puro genio di Eschilo il teatro tragico, a quell'Eschilo che Murray chiamava, con ragione, «il creatore della tragedia»? Non è facile dire parole definitive. Troppo poco conosciamo di chi venne prima di lui, e di chi compose nel suo stesso tempo.[14] Sono autentici i quattro titoli tragici d'argomento mitologico attribuiti a Tespi (includenti *Penteo*)? È una mera possibilità: ad ogni modo, nulla di definito possiamo dire del carattere di queste tragedie. Poco più di un nome è Cherilo: si dice che sia sceso in campo contro Eschilo e Pratina nel 499/496. La tradizione rivela di Pratina che, su cinquanta sue opere, trentadue erano drammi satireschi: se il dato è esatto, significa che questo poeta aveva lavorato senza fedeltà rigorosa allo schema vigen-

te in Attica nel quinto secolo (tetralogie: tre tragedie e un dramma satiresco). Esiste, sotto la sua firma, un consistente frammento, di notevole interesse: un Coro di satiri reclama perché le loro parole sono sommerse dall'accompagnamento musicale dell'*aulos*. Che la scheggia provenga da un dramma satiresco piuttosto che da un pezzo lirico è semplice illazione: un'ipotesi recente, molto plausibile, sostiene che il frammento appartiene in realtà al tardo quinto secolo, ed erroneamente è stato ascritto a Pratina.[15] Ecco poi Frinico. Conquistò la prima vittoria nel 511/508: doveva quindi essere più anziano di Eschilo. Frinico è per noi una figura più corposa, più delineata, un artista di notevole levatura. Durante l'arcontato di Temistocle, nel 493, mise in scena *La presa di Mileto* (Μιλήτου ἅλωσις): ma ne ricavò una multa, inflittagli dagli Ateniesi, a quanto narra Erodoto, per «aver rammentato ai concittadini le loro sciagure».[16] Nel 476 (data presunta), con Temistocle come *choregos*, ottenne la vittoria con le *Fenicie*, sul tema della battaglia di Salamina. Compose anche su più convenzionali temi mitologici, sulle Danaidi, su Atteone, e su altri soggetti. Da Aristofane apprendiamo che i suoi pezzi corali erano ancora celebri ed eseguiti nel tardo quinto secolo.[17] Non è sufficiente questo, naturalmente, per asserire che le sue tragedie avessero carattere più lirico che drammatico. Semplicemente, ignoriamo che genere di drammi componesse, e quale fosse il loro tenore tragico.[18] Questo solo è certo: sfruttò per due volte il tema dell'attualità, e così mostrò la via ad Eschilo, per i suoi *Persiani*.

2. LA RAPPRESENTAZIONE TRAGICA

A che cosa paragonare la tragedia greca? Quali emozioni produceva? E la rappresentazione, come avveniva? Chi voglia porre questo genere di domande, troverà che

gli sforzi per fornire risposte rischiano di lasciare con un pugno di mosche. Siamo nella camicia di forza d'una documentazione, al riguardo, che dovunque rivolgiamo lo sguardo è più misera di quanto vorremmo, e spesso molto più tarda dell'epoca al centro del nostro interesse (cioè il quinto secolo a.C.). Come se non bastasse, le testimonianze sono di problematica lettura. Inciampiamo ad ogni passo in una folla d'interrogativi, tutti vitali, che non possiamo sciogliere senza una certa dose d'illazioni, d'ipotesi, o senza aggrapparci a dei fiduciosi *a priori*. Saranno plausibili? Non possiamo accertarne il vero valore. Eppure dobbiamo accendere queste curiosità. È basilare. Altrimenti condanneremo i testi del teatro tragico greco a uno spento silenzio, come spartiti musicali lasciati sottovetro, perché non abbiamo gli strumenti – forse nemmeno lo slancio e il coraggio – per eseguirli. Quei testi furono creati per un unico, specifico scopo: essere rappresentati. Il modo, la cornice, l'ambiente della rappresentazione hanno un ruolo capitale per decifrare e far rivivere, intimamente, i testi.

Grosso modo, possiamo elencare le testimonianze sull'argomento in tre capitoli. Primo: scoperte e conclusioni della ricerca archeologica. Secondo: posteriore tradizione sul tema «teatro». Terzo: i testi dei drammi. Ogni classe di documenti cela i suoi trabocchetti. Prendiamo la lezione che viene dalla scienza archeologica. Comincia subito col presentare due lati contrapposti. Il primo si fonda sulle deduzioni tratte con rigore dallo scavo dei siti dove sorgevano edifici teatrali; il secondo sull'interpretazione del sistema di figure e di immagini ispirate al mondo del teatro che campeggia sulla ceramica attica dipinta del quinto secolo a.C. (e in minor misura su diversa pittura vascolare), nonché su sculture a bassorilievo ed effigi in terracotta del tardo quinto secolo e del successivo.

Il primo edificio teatrale in pietra ad Atene risale al quarto secolo. Era il decennio che vide Atene inchinar-

si alla dominazione dei Macedoni: le strutture furono quasi completamente rimaneggiate nei secoli successivi. Le rappresentazioni in data anteriore – perciò tutte quelle del periodo al centro del nostro studio – presero forma, per lo più, su provvisorie impalcature di legno che all'indagine archeologica hanno lasciato tracce labilissime, o nulle. Una tarda tradizione riconnette i più antichi spettacoli teatrali in Atene al luogo dell'*agora*: non abbiamo motivi di sospetto per tali racconti, ma i tavolati costruiti per le rappresentazioni, e le file di panche di legno per la platea, non hanno lasciato in eredità il minimo indizio di sé. Per la maggior parte del quinto secolo gli spettacoli vennero allestiti nel teatro di Dioniso, ai piedi della scarpata sud dell'acropoli, dov'era stato ricavato uno spiazzo per le azioni sceniche, con a rinforzo una muraglia di pietra. Ma la struttura scenica vera e propria, la *skene*, alla fine di quel secolo rimaneva ancora di legno su fondamenta di pietra, e le reliquie di questo basamento sono avarissime di notizie certe e chiare sulle forme della costruzione lignea che le sovrastava. Più generosi di notizie vasi e altre raffigurazioni, anche se le testimonianze sono sparute. Le scene di teatro che, caratteristicamente, raffigurano attori e coreuti colti al di fuori della scena, prima o dopo la rappresentazione, fanno la loro prima apparizione al tempo delle più antiche tragedie superstiti di Eschilo (forse ancor prima), e possediamo un campionario di queste scene che si distribuisce sulla maggior parte del quinto secolo. Ma ecco affacciarsi un nuovo problema: definire quanto attiene al tema. Infatti non è agevole distinguere tra figure di attori impegnati in ruoli del repertorio eroico della tragedia greca, e scene che mostrano esse stesse, invece, gli eroi in persona, con la fantasia dell'artista che, nel disegnare l'episodio, s'è forse lasciata guidare da qualche rappresentazione teatrale dell'argomento. Quando saremo certi che la scena sotto i nostri occhi è «interpretata» da attori, e non è una variazione

sul tema «mito»? Non prima di scorgervi, con evidenza assoluta, materiali scenici accanto ai personaggi (costumi, maschere che siano veramente tali, o la figura dell'*auletes*, il musicista che accompagnava con le note del doppio flauto le scene «liriche», cantate, della tragedia). Ma anche in questi casi, siamo sempre alle prese con la creatività di un artista, con le convenzioni formali che intelaiano la sua opera.

Passiamo alle testimonianze della tradizione erudita più tarda. Qui inciampiamo in nuovi scogli, di diverso genere. Aristotele merita un discorso a parte. Quanto agli altri autori, dobbiamo vedercela con eruditi antiquari, scrittori del periodo ellenistico o romano, intenti a ricucire una miscellanea di dati informativi, quasi integralmente di fonte libresca, con lo scopo di redigere enciclopedie e commentari destinati – nelle intenzioni degli autori – a far comprensibile un passato ormai perso nel tempo. Qual era la loro conoscenza personale, di prima mano, del mondo del teatro, anche contemporaneo? Per la maggior parte, nulla: non abbiamo dubbi, su questo. Assurdo, quindi, pretendere attendibilità dalle notizie che leggiamo in fonti di quel genere. Spesso non discerniamo neppure a quale epoca del teatro si riferiscano i dati forniti. Punto cruciale, quest'ultimo, poiché i modi di fare teatro, le messinscene con i loro risvolti concreti e materiali, avevano subito mutamenti radicali a partire, diciamo, dal secondo secolo a.C.; per tacere del secondo e del terzo d.C. È un tipo di documentazione, dunque, che non si può neppure impiegare a contrasto delle testimonianze archeologiche; di queste può solo, qua e là, saltuariamente, colmare strappi e lacune.

Ed eccoci all'ultima classe di fonti: i testi stessi dei drammi. Qui ci si affollano davanti problemi simili ai lati oscuri che fanno velo quando ci sforziamo di decifrare le scene della pittura vascolare. Sono due, annodati e confusi, gli elementi dell'illusione scenica: da una

parte, l'uso creativo e metaforico del linguaggio da parte del drammaturgo; dall'altra, ciò che materialmente si avvicenda davanti all'occhio dello spettatore (attori, costumi, attrezzature, accessori). Come distinguere i due fattori, sulla base dei testi nudi? Il dramma greco era «in maschera». Bene: in questo genere di rappresentazione è ovvio che alcuni particolari suggeriti dal testo delle battute, come lacrime o sorrisi, avessero un'esistenza limitata alla parola e a qualche cenno gestuale, e che non godessero di «realtà» piena, palpabile. Ma esaminiamo due casi: la *parodos* dello *Ione* euripideo, in cui il Coro pare additare, e descrive con appassionata partecipazione, i particolari scultorei del frontone del tempio di Delfi; e il *Filottete* di Sofocle, la cui scena prevede un'ampia e articolata grotta. Lo spettatore contemplava davvero tali ambienti, inseriti nella struttura architettonica del teatro, in quel tardo quinto secolo? O una parte era lasciata alla sua immaginazione? Che dire, poi, di episodi movimentati, come il terremoto che segna la fine del *Prometeo* di Eschilo, o quello d'Oreste che nella tragedia omonima di Euripide bersaglia le Furie con i suoi dardi?[19] Come vedremo, non sono questioni leggere, da risposte affrettate.

Cercheremo ora di descrivere quali reazioni suscitasse la tragedia greca, quando da pagina di copione si faceva plastica, viva esperienza sulla scena. Il primo fattore da considerare è il quadro ambientale, in cui tale esperienza si situava: ovvero il posto del dramma tragico nella esistenza della comunità ateniese. La tragedia non era, per natura propria, un atto liturgico, un rito (si veda sopra, p. 469): ma faceva pur sempre parte di un culto rivolto a divinità, un episodio sacro con la sua scadenza fissata nel calendario religioso ateniese. Non era un intermezzo profano. Riverberavano sacralità su di esso i riti ufficiali che facevano da cornice solenne (la processione a lume di torce con la quale l'effigie di Dioniso

era scortata dal suo sacello sulla strada di Eleuthere fino al teatro omonimo in Atene; il grandioso corteo fallico il primo giorno delle Dionisie; i riti d'immolazione per rendere ritualmente mondo il teatro). L'aura sacra aleggiava anche perché, nel corso delle cerimonie, ogni attività lavorativa era pubblicamente sospesa. C'è un secondo aspetto rilevante dell'esperienza drammatica, che pure scaturisce dalla sua trama sociale: ed è la somiglianza con le solenni competizioni religiose del mondo ellenico, come i «giochi» olimpici e pitici. Erano occasioni in cui quell'agonismo capillare che, come virus latente di distruzione, s'annidava nelle fibre dell'antica società ellenica, riceveva un suo marchio di convalida votiva, tramite l'offerta al culto divino dello spettacolo più splendido, del trionfo nell'agone. Le esecuzioni drammatiche ad Atene erano lo specchio «teatrale» delle gare atletiche: ricavavano il loro senso fondamentale, per coloro che vi erano coinvolti, dal fatto d'essere vere e proprie lotte per il primato davanti agli occhi della comunità riunita. Drammaturghi, attori, *choregoi* (così si chiamavano gli Ateniesi facoltosi che s'addossavano le spese degli allestimenti: splendida vetrina delle loro fortune), tutti erano parti in causa in questi duelli incrociati. Le «vittorie» erano pubblicamente proclamate, con i nomi dei protagonisti, uno per uno, e trascritte nei registri della polis. Anche bei monumenti commemorativi privati recavano incise le vittorie. Qual era, in questo confronto, il ruolo della platea, intesa come pubblico ateniese e come intera Grecia? Consacrare con il proprio avallo la bravura trionfante del vincitore e, per contro, sbeffeggiare impietosamente gli sconfitti umiliati.

Il tipo e le dimensioni del pubblico ateniese (quindicimila persone, presumibilmente) suggeriscono una considerazione, ovvia e pertinente: gli spettacoli erano eventi-simbolo, incarnavano l'unità solida del popolo ateniese, in essi agiva la comunità. E in quest'atto spic-

cavano due facce: religiosa, la prima, come votivo omaggio alle divinità; sociale, la seconda, come allestimento di un campo di gara, un banco di prova per far rifulgere prestigio ed eminenza in seno alla comunità.

Entrambi questi aspetti si riflettono nel fatto che, a quanto apprendiamo da Aristotele, l'allestimento del concorso, le processioni e gli spettacoli drammatici erano una delle principali competenze dell'arconte, primo magistrato di Atene.[20] Inoltre, le due facce posseggono un significato che coinvolge in modo specifico le esperienze sceniche: benché rappresentassero un fenomeno profondamente nuovo nella forma e nell'esecuzione pubblica, gli agoni tragici affondavano le radici nella tradizione. Per cominciare, non solo i pezzi drammatici attingevano senza risparmio al gran deposito dei racconti tradizionali, e da quel secolare complesso di simboli religiosi che conferivano ai racconti la maggior parte del loro significato; ma anche, ponendo in scena l'eroico conflitto fra uomo e uomo, o fra l'uomo e gli elementi a lui estranei, la tragedia collaborava a rafforzare i tradizionali valori dell'antica società ellenica. E ciò avveniva, anche se quei valori della tradizione, all'atto dell'interpretazione artistica, nei drammi, subivano un costante riesame, perché i poeti amavano rimodellare le forme dei miti. Per la comunità raccolta in teatro – la platea, in quel momento – lo spettacolo tragico era il crogiolo in cui la tradizione del passato si fondeva con un presente teso al nuovo.

Abbiamo così situato il doppio volto del fenomeno tragico – passato e presente, tradizione e rinnovamento – in termini sociologici. Ma possiamo scorgere con uguale nitidezza questa ricca ambiguità in alcuni fattori concreti: il luogo, e le circostanze dello spettacolo tragico. Il cuore, il perno dello spazio teatrale tragico è l'*orchestra*, il «terreno della danza», un'area in forma di cerchio piano, oggi scomparsa ad Atene, per i rimaneggiamenti subiti dal teatro di Dioniso e imposti dall'evol-

versi delle forme di recitazione. Ma l'*orchestra* rimane splendidamente intatta nel teatro greco meglio conservato, quello di Epidauro (tav. IVa e fig. 1). Quest'edificio sorse probabilmente non più tardi del terzo secolo a.C., su disegno di un architetto altrimenti sconosciuto, Policlito, ma già nella tarda antichità era celebre per l'armonia e la bellezza dell'insieme architettonico.[21] L'*orchestra* è il punto focale del progetto complessivo. La sua misura è di venti metri di diametro (l'*orchestra* del teatro ateniese sarà stata un po' più larga). La circonferenza è avvolta, per almeno due terzi, dalla platea a gradinate salienti. La forma risultante è di cono sezionato, rovesciato e tronco. Le origini dell'*orchestra* sono più antiche rispetto a quelle del dramma, e probabilmente vanno individuate nelle aie circolari, ricavate spesso in forma di terrazze sui fianchi delle colline, che

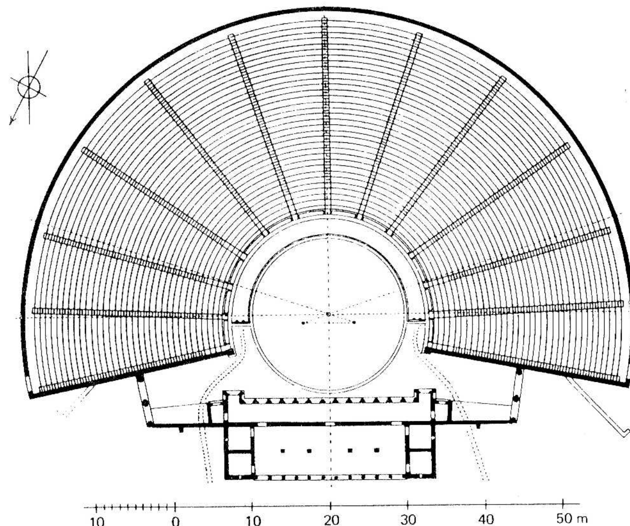


Figura 1. Il teatro di Epidauro

ancor oggi punteggiano fitte il panorama della campagna greca. Erano gli spazi per trebbiare il grano, o mettere a seccare uva e fichi. Ma l'aia era anche il luogo della danza. Sullo scudo di Achille, descritto nell'*Iliade*, il fabbro divino plasmò una scena di danza. Ecco la pedana: uno spiazzo circolare, «uno spazio di danza come quello che Dedalo aveva costruito nell'ampia città di Cnosso»; gli spettatori fanno corona, e sotto i loro sguardi i danzatori volteggiano con naturalezza «come la ruota di un vasaio, quand'egli s'accoscia e la tenta con le mani, per vedere se gira» (18.590 sgg.). Su questo tipo di pedana il coro della tragedia danza: l'*orchestra* è un elemento fisso e basilare nel piano costruttivo di un teatro consacrato allo spettacolo tragico. Per contro, lo spazio per il pubblico può vistosamente variare in forma e posizione. All'inizio c'erano panche di legno provvisorie. Ma, superata questa fase, gli spettatori erano quasi sempre fatti accomodare sul pendio di un'altura, di solito a conca, spesso però ben lontana dalla simmetrica regolarità con cui s'incurva, gradino dopo gradino, la cavea del teatro d'Epidauro. Ad Atene l'incurvatura è decisamente più blanda, ed avvolge l'*orchestra* per poco più che metà della circonferenza, con una resa acustica che non avrà mai potuto aspirare agli alti gradi di quella d'Epidauro. Certi teatri di provincia, come quello di Torico, in Attica, risalente al tardo sesto secolo, dovevano lasciar molto a desiderare quanto a simmetria.[22] Ampio divario anche nell'orientamento rispetto ai punti cardinali. Il teatro d'Atene guardava grosso modo verso sud-sud-est, mentre quello d'Epidauro s'orizzonta in modo quasi diametralmente opposto, affacciato com'è verso nord-nord-ovest. In ogni caso, era l'orientamento della conca collinare più appropriata allo scopo che determinava la posizione dell'edificio. Ad Atene il teatro dominava l'area cultuale consacrata a Dioniso, con il suo antichissimo tempio, mentre ad Epidauro il santuario di Asclepio sorge alla distanza di soli cinquecento metri circa a valle del teatro.

La forma circolare dell'*orchestra* è legata alle danze in cerchio tipiche dell'antica festività popolare ellenica, e lo schema di danza fissato dalla tradizione sopravvisse nelle figure a cerchio con cui s'accompagnava, nel quinto secolo, il ditirambo. Gli agoni ditirambici (vi partecipavano cori di uomini e di ragazzi, sempre di cinquanta unità, in rappresentanza delle dieci tribù dell'Attica) erano anche un atto delle solennità in onore di Dioniso, e pare che si celebrassero nel teatro consacrato al dio, nello stesso arco di giorni in cui si svolgevano gli spettacoli. Una differenza, però, esiste: il Coro della tragedia si muoveva con una sua caratteristica figura in linea retta, quasi come un corpo militare in parata, e quindi non rifletteva – tranne in rare eccezioni – gli schemi tradizionali di danza di cui la forma circolare dell'*orchestra* era chiaro retaggio. Il Coro tragico era inoltre molto meno numeroso (dodici membri, probabilmente, nelle tragedie di Eschilo; quindici nei drammi tardi di Sofocle e di Euripide): di conseguenza, disponeva di spazi relativamente più ampi per ritmarvi i passi.

Un'ariosità di spazi aperti pervade lo spettacolo della tragedia: apertura non solo alla luce del cielo che inonda il teatro (nessuna parete, nessun tetto a imporre un senso di chiuso), ma apertura anche di linee prospettiche che a ventaglio convergono sull'ampio, sgombro cerchio dell'*orchestra* e su ciò che s'estende alle sue spalle. Proprio quest'area retrostante l'*orchestra* è la prima fonte di tutte le nostre perplessità interpretative. Su linea tangente all'*orchestra*, ma posta alle sue spalle, a breve stacco dal suo margine, sorgeva (almeno dall'epoca dell'*Orestea*, 548 a.C.) la struttura teatrale che i Greci chiamavano *skene*; su ciascun lato di essa, negli interstizi fra la *skene* e le ali avanzate dell'emiciclo degli spettatori, due accessi, attraverso i quali gli attori potevano passare dall'esterno dell'edificio all'area scenica. *Eisodoi* si chiamavano questi accessi, «porte per l'interno»: ad Epi-

dauro si configurano in regolari portali di pietra, disposti ad angolo retto con il muro che chiude, a sostegno, le gradinate di platea. Ora, fino al quinto secolo avanzato, ad Atene la *skene* era una costruzione di legno. Quanto si elevava? Qual era l'aspetto esterno? Quante le porte, e le altre aperture? C'era decorazione pittorica? Domande senza piena soluzione, per la precarietà del materiale costruttivo. Sappiamo che la *skene* era una struttura solida, di robusti tavolati di legno: qualcosa, però, che durante i mesi vuoti, fra un festival e l'altro, si smontava facilmente.[23] Dotata, a quanto pare, di una copertura piana resistente al peso di parecchi attori che vi salivano, presentava almeno una doppia porta d'accesso prospiciente gli spettatori. Qual era la funzione di un simile edificio? All'inizio, probabilmente, di deposito per le maschere, i costumi, l'attrezzatura scenica, e perfino di camerino per gli attori che si accingevano all'entrata in scena. Ignoriamo però la data in cui questa *skene* prese ad essere parte integrante dell'area scenica, in una configurazione ormai fissa e regolare del complesso teatrale, e neppure sappiamo quale fosse, a quell'epoca, la sua esatta funzione. Consideriamo la più antica tragedia superstite di Eschilo, i *Persiani*. S'è avanzata su di essa un'ipotesi convincente: la prima parte del dramma richiede allo spettatore una certa dose d'immaginazione visiva. Bisognava pensare che il tutto avvenisse *all'interno*, non davanti alla facciata di un edificio. Così richiede, senza dubbio, l'interpretazione più naturale e meno stiracchiata delle parole che il Coro, composto di anziani di Persia, rivolge ad Atossa, regina madre di Serse: τόδ' ἐνεζόμενοι στέγος ἀρχαῖον, «assisi in (vicino a? su?) quest'antico edificio» (140 sg.). In questo caso si può presumere o che la *skene* non fosse ancora collocata in posizione posteriore rispetto al Coro, lungo la linea visiva degli spettatori, o che – almeno – non fosse ancora concepita come parte organica dell'ambiente fittizio a cornice dell'azione, ma

piuttosto come una sezione di servizio, uno spazio nonscenico del complesso teatrale, paragonabile a quella che in un palcoscenico d'oggi è la ribalta dei riflettori e delle luci. Ma, almeno a partire dal 460/59, la *skene* appare concepita come quinta di fondo, come «orizzonte» dell'azione scenica, e, in particolari circostanze, come luogo stesso degli eventi. Allora essa può raffigurare un edificio (palazzo, comunemente, o tempio), oppure lo sfondo di un ambiente che si presenta come spiaggia marina, o falda montuosa. Dalla *skene* avvengono le entrate degli attori. La scena dell'azione, ora – lo comprendiamo chiaramente –, è all'aperto: gli interni si possono rappresentare solo con opportuni artifici scenici.

Dobbiamo affrontare ora il tema dell'«area di recitazione», il luogo d'arte degli attori. È naturale e giusto parlarne qui, ma non appena ci chiediamo dove fosse tale spazio, e come si distinguesse, se mai si distingueva, dall'*orchestra*, s'apre un fuoco di fila di risposte contraddittorie. Sottili indizi – parte nei testi drammatici, parte in tenui tracce archeologiche nel teatro di Dioniso, e in quelli di Eretria e di Eubea, risalenti al quinto secolo – lasciano credere che lo spazio prospiciente la *skene*, divisorio fra essa e l'*orchestra*, fosse, rispetto a quest'ultima, a un livello leggermente superiore. Ad Atene probabilmente tale spazio era occupato da una bassa piattaforma di legno, con uno o due gradini che scendevano al piano dell'*orchestra*. Non esiste una certezza piena di questo schema, ma quella fornita è l'interpretazione più plausibile dei nostri poveri documenti. Su un dato, però, possiamo star certi: non esistevano alte pedane, capaci di sollevare gli attori a un livello di un metro e mezzo, se non di più, superiore al piano d'azione del Coro, come s'immaginava nel secolo scorso, quando ci si accinse a studiare le probabili ricostruzioni del mondo teatrale ellenico. I testi drammatici confutano con energia questa visuale. Ne è esempio la scena dell'*Edipo a Colono* di Sofocle (822 sgg., specialmente

856-7) nella quale il Coro tenta d'intromettersi *fisicamente* quando Edipo ed Antigone sono trascinati via dal rude Creonte e dai suoi sgherri. Ma tutto ciò non basta. Pensiamo a quanto sia più logico ricucire l'idea di una pedana molto alta a ciò ch'era divenuta – secoli dopo – nell'elaborazione ellenistica e, soprattutto, romana, l'antica e semplice *skene* di legno: una facciata architettonica, costruita in pietra, riutilizzabile per trame disparate. Strutture tanto monumentali minacciavano d'immiserire la statura scenica degli attori, e si controbilanciò quest'effetto sollevandoli ben sopra il piano della platea (il Coro, nella nuova pratica teatrale, s'era ridotto a ben poca cosa) ed inoltre, come vedremo più avanti, conferendo dimensioni più statuarie alle loro persone con tipi originali di maschere e di calzature, che accrescevano in altezza le figure e le adeguavano alle nuove proporzioni prospettiche. Ma nel teatro classico, nell'Atene del quinto secolo, dobbiamo immaginare attori che per lo più declamano e gestiscono nello spazio immediatamente antistante la *skene*, su una bassa pedana. In tale schema, una delle funzioni della *skene* era di riverberare la voce degli attori verso il pubblico, contribuendo a soddisfare la richiesta di potenza vocale implicita in una dimensione così vasta di gradinate, e nel disegno di un teatro all'aria aperta.

Quale visuale si spalancava dunque agli occhi dello spettatore antico? Era un'ampia prospettiva, con lo sguardo che varcava in tutta la sua sgombra ampiezza l'area della recitazione, e si prolungava dietro, attraverso i passaggi laterali. Su una superficie così estesa, le figure in azione avranno dato il senso d'esiguità numerica, in rapporto allo spazio disponibile: ogni loro gesto, il più piccolo movimento saranno stati carichi di significato, in termini di spazio. Il fatto ha implicazioni cruciali. Consideriamo, ad esempio, gli elementari gesti scenici dell'entrata e dell'uscita dei personaggi: ad eccezione di quelli effettuati attraverso i portali ricavati

nella *skene*, tutti gli altri si svolgevano in un tempo lungo, percepibile dallo spettatore, su un terreno libero alla vista: due circostanze che aggravavano il loro peso drammatico. In altri termini, non erano passaggi fugaci dallo spazio invisibile del «dietro le quinte» alla visibilità spettacolare della scena aperta, ma eventi teatrali forniti di durata, con una carica drammatica intensa. Dobbiamo saper assaporare questo fattore tempo-spazio, se pretendiamo di decifrare il congegno drammatico di una scena come quella dell'*Edipo a Colono* di Sofocle, in cui il copione ci presenta l'entrata di Ismene. È una lunga marcia di avvicinamento, annunciata e scandita da un estatico resoconto di Antigone, la sorella, che al padre cieco recita la cronaca dell'apparire, dell'approssimarsi di quella figura, con un controllato spiegamento di dettagli narrativi, la giumenta sulla quale è in sella, il suo cappello tessalo a larghe tese, da viaggiatrice, finché Ismene giunge a portata di parola e, finalmente, d'abbraccio (310 sgg.). Con questi episodi di commosso e prolungato benvenuto contrastano certe entrate avvolte nel silenzio, sottaciute, non per questo meno visibili, di personaggi il cui arrivo è, se così vogliamo dire, inconsciamente rifiutato, cancellato, figure che devono incunearsi a forza nella barriera di silenzio che le separa dalla sfera dell'azione drammatica. Esempi di questo genere di entrate sono le numerose comparse di Giasone nella *Medea* di Euripide: passi muti, i suoi, nell'arrivare e nell'uscire di scena, senza scambi di saluti, di benvenuto o di commiato. La gravità drammatica delle entrate e delle uscite si commisura all'ampiezza di spazi che il teatro antico lasciava al sapiente impiego del drammaturgo, che curava anche la messinscena dei suoi lavori.

Dunque la *skene* è parte integrante del luogo in cui, secondo la finzione scenica, s'immagina lo svolgimento: in questa sua funzione, essa è anche lo spazio in cui lo spettatore immagina che si concretino quegli eventi che

noi definiremmo «fuori campo» o «fuori scena». È opinione comune che, nella tragedia greca, la morte sia uno degli episodi che non prendono mai forma agli occhi del pubblico. Non è esatto. La morte di Alcesti e quella di Aiace nell'omonimo dramma sofocleo (quest'ultimo esempio, forse, più discutibile) sono limpide trasgressioni alla supposta norma.[24] È però vero che la morte violenta s'immagina avvenire «dietro le quinte», che significa all'interno della *skene*. Questo è un tratto tipico della tragedia. L'emozione drammatica serpeggia nella platea tramite le urla d'agonia delle vittime, e la pacata concitazione dei discorsi sulle labbra dei «messaggeri». Ma c'è un'altra strada che l'autore può imboccare per acuire nel dramma l'effetto di una fine violenta: l'uso di una convenzione scenica che chiameremo «interno». La tradizione tarda ci parla autorevolmente dell'esistenza di un meccanismo teatrale, noto con il nome di *ekkyklema*. L'interpretazione più plausibile è che si trattasse di un carrello piatto e basso, che poteva esser fatto scivolare avanti, verso le gradinate della platea, attraverso le porte della *skene*. Più d'un passo in Aristofane – pezzi parodici, in cui l'uso dell'*ekkyklema* è stravolto a rappresentare l'«interno», la vita privata e domestica dei tragediografi presi di mira – ci assicura che il congegno era in uso già nel teatro del quinto secolo.[25] Possiamo ricrearci un'idea dei suoi risultati drammatici osservando un paio di scene. Nell'*Agamennone* di Eschilo i rantoli del re in agonia sono seguiti, quasi immediatamente, dallo schiudersi dei portali nella *skene*, e le prime battute del discorso di Clitennestra hanno il sapore del trionfo. Ecco le sue parole al verso 1379: «Qui mi ergo, dove colpii, sull'opera che io ho compiuto!», e alla luce dell'altro particolare scenico citato (le urla di Agamennone, assassinato nel bagno) è evidente che dobbiamo immaginare Clitennestra che troneggia fiera, all'interno del palazzo, sui corpi di Agamennone e di Cassandra: l'«interno» è posto sotto gli occhi di tutti grazie allo spostamento in avanti dell'*ekkyklema*. Ed ecco, come un incubo ricorrente, la scena si ripresenta nel secondo dramma dell'*Orestea*, là dove (*Coefore* 973) i portali si spalancano di nuovo e questa volta Oreste si staglia, ritto, sui cadaveri della madre e di Egisto. Nell'*Eracle* di Euripide, al verso 1029, si aprono le porte del palazzo dell'eroe svelando la scena di massacro e rovina che le apparizioni di Iris e di Lyssa (la Follia) ai versi 815 sgg. avevano preannunciato, e l'intervento del messaggero in seguito descritto (909 sgg.): vediamo Eracle, crollato privo di coscienza sui cadaveri dei suoi propri piccoli, massacrati con le sue mani; poi l'eroe si ridesta piano piano alla lucidità. In scene di questo tipo il congegno scenico dell'«interno» serve a portare l'emozione al calor bianco.

Ancora la parodia di Aristofane è il miglior commento, a chiarirci l'uso di un altro meccanismo dell'attrezzatura teatrale in uso sulle scene del quinto secolo. Nella *Pace* (154 sgg.) il protagonista Trigeo s'eleva a volo nei cieli in groppa a un fiabesco scarabeo gigante per incontrarsi a colloquio con Zeus: come nel caso dell'*ekkyklema*, l'illusione scenica è bruscamente interrotta quando Trigeo si rivolge, con grida terrorizzate, al «macchinista» (il *mechanopoios*). Anche la tarda tradizione erudita relativa al teatro ci ragguaglia sulla *mechane*, una «macchina di scena». Il quadro della *Pace* che abbiamo descritto ha tutta l'aria d'essere caricatura d'una scena del *Bellerofonte*, dramma perduto di Euripide, in cui l'eroe Bellerofonte s'invola nell'aria in sella a Pegaso. Nelle tragedie superstiti, può darsi che la *mechane* sia dovuta entrare in azione per la comparsa di divinità, di cui si descrive nei testi il tragitto a volo nell'aria, come nel caso di Oceano nel *Prometeo* eschileo (284 sgg.), di Teti nell'*Andromaca* di Euripide (1228 sgg.), di Atena nello *Ione* (1549 sgg.) e dei Dioscuri nell'*Elettra* (1233 sg.), tutti testi di Euripide, poeta che deve parte della propria fama all'uso che fece del *deus*

ex machina, la divinità calata in scena dalla *mechane*.

Era usuale nel teatro di qualche decennio fa – e lo è tuttora nel teatro leggero del quartiere londinese di West End, quello delle commedie borghesi o brillanti – che lo spazio scenico fosse non solo percorso dagli attori, ma ingombro d'una profusione d'oggetti, arredi, mobili, soprammobili, con lo scopo di ricreare al naturale l'atmosfera di un luogo, di una casa in cui si svolga la vita quotidiana. Per contro, l'area scenica del dramma greco antico – della tragedia, intendiamo – era di una nudità metafisica: non c'era dispersione di oggetti, fra cui confondere le persone degli attori, con l'obbligo di movimenti e gesti imprigionati dalla folla invadente delle suppellettili. Oggetti di scena erano in uso, senza dubbio, ma per il loro nocciolo drammatico, non per determinare l'illusione di un ambiente. Alcuni oggetti si stagliano con immagini più marcate: oggetti-emblema, da cui s'irraggia un flusso ininterrotto e poderoso d'emozione drammatica. Caso esemplare è quello del manto in cui Agamennone è assassinato nell'*Orestea*. Esso si ricollega ai drappi scarlatti sui quali Agamennone incede verso il luogo del suo eccidio, e riaffiora ossessivamente in forma d'immagine simbolica nel primo dramma (è una «rete», spesso), imparentando così la morte di Agamennone con la caduta e il saccheggio di Troia; nell'atto secondo, il manto è mostrato da Oreste agli spettatori, dopo il matricidio (*Coefore* 980-1020). Gli occhi di tutti convergono su quel manto («svolgetelo, e facendo qui un cerchio, mostrate l'oggetto che intrappolò un uomo») che nel dramma conclusivo («questo drappo», «questo tessuto») viene più volte chiamato in causa come splendente emblema della giustizia e del diritto che guidarono la mano di Oreste nel matricidio.[26] Sofocle mostra un'inclinazione tutta sua per l'impiego di questi arredi scenici carichi di potente emozione: la spada di Aiace, l'arco di Filottete, l'urna funeraria in cui Elettra riceve le ceneri del fratello Oreste, falsamente ritenuto morto. In Eschilo l'oggetto scenico racchiude quasi un grumo di potenza magica, di cosa che ha in sé una forza autonoma di morte e distruzione; nello stile eschileo, quel tipo d'oggetti ha ruolo analogo ai quadri scenici carichi di una stranezza lugubre, come l'episodio dello spettro di Dario che affiora dalla tomba nei *Persiani*, o il quadro di Cassandra nell'*Agamennone*. L'acme della potenza teatrale di Eschilo si sprigiona in parte da queste forme. In Sofocle è diverso: gli oggetti «protagonisti» sono concepiti come accentranti feticci di sentimenti acutissimi, di sconvolte passioni umane. E intorno a questi moti dell'animo orbita, per la maggior parte, l'azione teatrale. L'impiego degli oggetti in Euripide appare di tono minore, con venature ironiche (lo scudo di Ettore nelle *Troiane*, 1136 sgg.; oppure l'arco di Apollo nell'*Oreste*, 268 sgg.: ma sono esempi fragili, se confrontati con lo stile di Sofocle: il secondo caso, poi, potrebbe anche essere fantasia pura, il frutto delle malate allucinazioni di Oreste). Un tratto comune lega i tre drammaturghi: l'emozione che sanno accendere nel teatro deriva anche dall'uso sobrio di «oggetti» e cose sceniche.

Pare certo l'impiego di un altro tipo di arredo scenico, gli accessori del trionfo e della potenza. Il carro da parata, sul quale Agamennone incede con Cassandra, reduce da Troia (*Agamennone* 906); o l'altro carro, sul quale Clitennestra si reca in visita alla figlia, al casolare di campagna dov'è stata confinata (le era stato falsamente riferito che Elettra era puerpera da pochi giorni: Euripide, *Elettra* 966, 998 sgg., 1135 sgg.). Quei carri hanno una parte precisa nel progetto drammatico: sottolineano le ironiche chimere dello splendore che s'inconiciano in fati di morti violente. Nessun paragone, quindi, con l'oggettistica delle esperienze teatrali posteriori, intesa a ricreare un'illusione. Più problematico è acquisire certezze sull'uso degli arredi, e della scenografia dipinta in generale, la cui funzione è in parte, o uni-

camente, determinare il senso di un luogo preciso, l'illusione di un quadro spaziale individuato da concreti particolari. Facciamo un esempio. L'apparizione dello spettro di Dario, nei *Persiani*: come si concretava, visibilmente, sulla scena? Una pittura vascolare attica risalente al quinto secolo è un chiaro campione delle perplessità che sorgono quando si tenta di decifrare il documento archeologico. I frammenti di un'*hydria* rinvenuta a Corinto (tav. IVb) mostrano una scena che la presenza di un *auletes* intento a suonare il suo doppio flauto caratterizza a prima vista come teatrale; cinque, o più, figure di orientali, probabilmente persiani, vi appaiono dipinti con un costume a brache e con copricapi a falde svolazzanti. Le loro espressioni sono di raccapriccio attonito, ma senza che il pittore abbia tentato d'accennare al fatto che portino maschere sul viso. La figura centrale è un re, a giudicare da una pira di legno, costruita con ceppi, disposti a scacchiera, con uno strato perpendicolare all'altro. La pira è accesa, lingue di fiamma la lambiscono. Che dobbiamo pensare di tutto questo? Sembra molto improbabile – anche se l'ipotesi si basa su argomenti del tutto aprioristici – che roghi accesi potessero far parte dell'attrezzatura scenica d'una tragedia classica: forse l'*auletes* era in carne ed ossa, mentre la scena lugubre del rogo era solo rappresentata in forma pittorica. L'insieme era destinato ad evocare un evento drammatico descritto nel discorso di un messaggero, oppure – non è assurdo – in un ditirambo. Ma neppure si esclude che il nostro ragionare sia una fantasticheria, e che un quadro scenico di questo genere potesse essere rappresentato davanti al pubblico esattamente così, come lo vediamo dipinto. È uno dei tanti problemi irrisolti.

È inevitabile che le domande sull'attrezzatura, sulla scenografia del teatro classico coinvolgano la posteriore tradizione erudita: la nostra fonte più antica è Aristotele, che stringatamente accenna al fatto che Sofocle introdusse la *skenographia* («il dipingere la *skene*») nelle recitazioni tragiche (*Poetica* 1449a18 sg.). Una fonte molto posteriore è il romano Vitruvio, architetto; ci informa che Eschilo riprese l'idea della *skenographia* dal pittore Agatarco di Samo.[27] Come per l'introduzione del terzo attore, pare che questo perfezionamento teatrale sia stato dagli antichi attribuito al decennio in cui le carriere artistiche di Eschilo e di Sofocle si sovrapposero, con una certa oscillazione su quale dei due ne sia stato il promotore. Ma quale senso dare a questa tradizione? Le tragedie andavano in scena ad Atene, durante le Dionisie cittadine, in sequenza di tre drammi, coronata da un pezzo satiresco. Era usuale che le tre tragedie non mostrassero uniformità d'ambientazione scenica: perfino Eschilo, l'unico, a quanto pare, che si sia attenuto alla trilogia legata – tre tragedie, con una trama unitaria che si snoda in fasi connesse e successive –, non sentì l'esigenza di ambientare le proprie opere in uno scenario fisso. Anzi, il terzo atto dell'*Orestea*, le *Eumenidi*, implica da sé un mutamento di luoghi: l'azione che si avvia al santuario di Apollo in Delfi, si chiude all'Areopago d'Atene. E sembra che un altro dramma di Eschilo, le *Etnee*, mostrasse un succedersi d'ambienti che richiedeva cinque sfondi scenici diversi nell'arco della rappresentazione.[28] Ma in questo caso (l'opera è perduta e l'*hypothesis* antica è la nostra informatrice sul cambio di scenari) il trapasso da un luogo all'altro dev'essere stato suggerito alla fantasia degli spettatori con mezzi linguistici, mediante le parole del testo. In altri termini, l'azione si spostava, ancorandosi a questo o a quel luogo, senza impacci di verosimiglianza spaziale, fidando nell'intuizione di chi assisteva. Come nei *Persiani*, in cui i rapporti di spazio fra «l'antico edificio» del verso 141 e il sepolcro di Dario, luogo posteriore dell'azione, si lasciano liberamente fluttuare, e lo scenario muta con indipendenza fantastica. Entriamo in un altro pianeta scenico, se consideriamo ad esempio il

prologo dell'*Elettra* di Sofocle. Siamo ad Argo. È passato del tempo dall'assassinio di Agamennone. I luoghi della memoria, con i loro nomi, vengono additati uno dopo l'altro dal *paidagogos* ad Oreste che, ormai giovane uomo, è reduce dal suo esilio iniziato quand'era bambino. Eschilo: *Etnee*; Sofocle: *Elettra*. L'invenzione del «dipingere la *skene*» deve certamente cadere nell'intervallo fra i due lavori. Già abbiamo notato come nelle tragedie più antiche non dev'essere esistito ancora un edificio scenico (una *skene*) situato in modo da far convergere l'attenzione sullo spazio teatrale prospiciente. È sintomatico che nelle prime opere a noi note di Eschilo (*Persiani*, *Sette contro Tebe*, *Supplici*) l'ambientazione o venga lasciata senza precisi riferimenti di luogo, o immaginata in aperti spazi. Ci sono frequenti accenni a una cresta rocciosa o a un'altura (*Persiani* 659 sg.: tumulo sepolcrale di Dario; *Supplici* 189; il picco montano ricorre nel *Prometeo*, forse di poco posteriore, ai versi 20, 130, 272 e altrove). Si pensi che nel teatro di Dioniso ad Atene il terreno situato alle spalle dell'*orchestra* rispetto alla platea era di almeno due metri più basso del piano stesso dell'*orchestra*. Se ne conclude che l'erezione di una *skene* in quell'area deve essere stata un'aggiunta del decennio 470-60 (al mezzo o alla fine del periodo); la pratica del «dipingere la *skene*» dev'essere sorta, probabilmente, a breve scarto di tempo dalla prima costruzione dell'edificio scenico, con gli sguardi dello spettatore delimitati da quell'orizzonte artificiale ed allusivo.

Quali erano temi e stili della pittura? Non abbiamo documenti d'epoca. Ci restano le congetture. L'ipotesi più verosimile è che i quadri mostrassero un edificio, o più costruzioni, oppure fondali paesaggistici, con un genere di prospettiva poco elaborata, con punti di fuga multipli. Questa convenzione pittorica era riconnessa ad Agatarco, e giunse alla sua piena maturazione in tempi molto più tardi, negli affreschi murali ellenistici



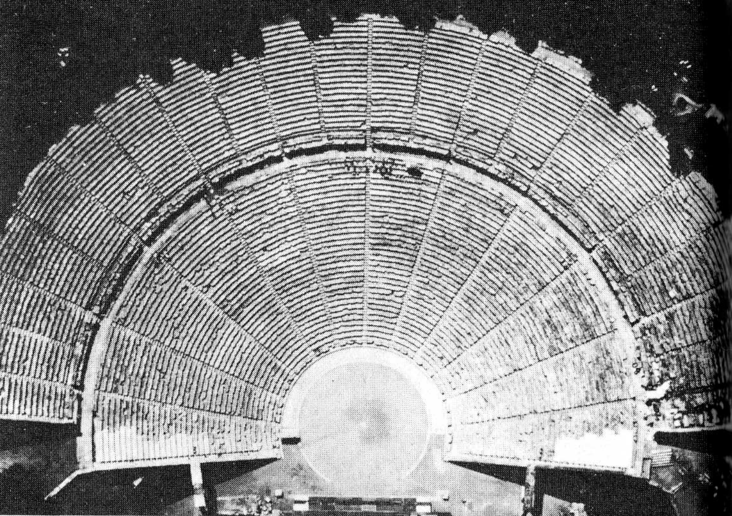
Ia. Ragazzo che legge da un rotolo di papiro. Frammento di una coppa a figure rosse, del pittore Akestorides, 460 a.C. *ca*. Come spesso accade in raffigurazioni di questo genere, il testo scritto sul papiro è rappresentato più in grande rispetto al reale, per renderlo leggibile. I singoli caratteri appaiono ingranditi e la scrittura corre in senso perpendicolare al foglio, invece di distendersi in colonne nel senso della larghezza (come appare nella tavola II). Il testo pare esser quello di un manuale di mitologia.

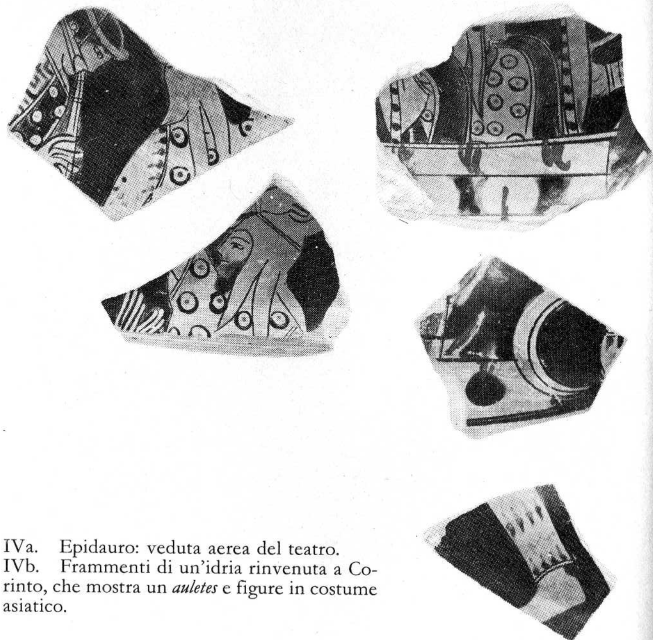
Ib. Ragazza che legge: rilievo funerario in marmo, a commemorazione di Avita (᾿Αβεῖτα), defunta all'età di dieci anni. Avita tiene in grembo una tavoletta. Sul leggio al suo fianco si nota un rotolo spiegato.



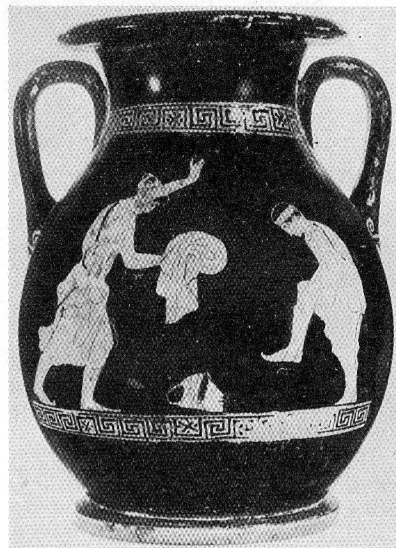
II. Sezione di un rotolo di papiro, che mostra la caratteristica suddivisione del testo in colonne. Si tratta della celebre copia del discorso di Iperide, risalente al secondo secolo d.C., che costituisce la fonte principale per il testo dell'autore.

III. Foglio di codice papiraceo aperto che mostra, al centro del foglio stesso, la cinghietta della legatura. Il testo è parte di un glossario, copiato nel sesto secolo d.C.



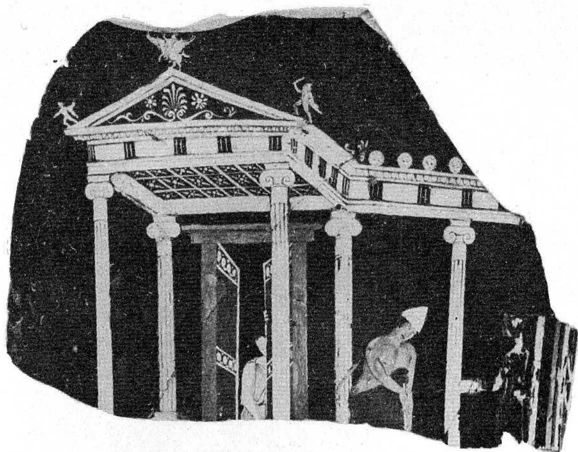


IVa. Epidauro: veduta aerea del teatro.
IVb. Frammenti di un'idria rinvenuta a Corinto, che mostra un *auletes* e figure in costume asiatico.



Va. Pelike a figure rosse da Cerveteri, con raffigurazione di attori intenti a indossare costumi e a «provare»: 430 a.C. *ca.*
Vb. Cratere a campana che mostra attori indossanti costumi e intenti a «provare»: 460 a.C. *ca.*





VIa. Pittura vascolare a più colori, 350 a.C. *ca.*, da Taranto. È più probabile che si tratti di un fondale dipinto per una rappresentazione, che di un vero e proprio edificio teatrale.
VIb. Pittura parietale da Ercolano, probabilmente copia di un modello greco del 300 a.C. *ca.*, raffigurante un attore e la sua maschera.







VIIa. Orcio a figure rosse da Atene, 470-460 a.C. *ca.*, con la maschera di un'eroina tragica.
VIIb. Pittura vascolare a figure rosse da Atene, 400 a.C.: maschera tragica femminile.



VIIc. Pittura vascolare policroma, 340 a.C. *ca.*, da Taranto, che mostra un attore con in mano la propria maschera.

VIII. Vaso Pronomos: cratere a volute a figure rosse da Atene, 400 a.C. *ca.* Il soggetto: attori, un coro satiresco, un *auletes*, l'autore del dramma, un suonatore di lira.

a cui s'ispirò quello stile «a fondali di teatro» in uso per decorare le dimore dell'Italia meridionale, a Pompei, Ercolano, Boscoreale. La più antica testimonianza di questa linea stilistica proviene da un vaso della metà del quarto secolo, da Taranto: esso presenta (secondo la lettura di Erika Simon),[29] non un edificio di scena autentico, ma una costruzione dipinta come «fondale di teatro», con portici avanzanti su ciascuno dei due lati, culminanti in due frontoni, con *akroteria* dorati, e soffitti a cassettoni. Vi si aprono porte a due battenti, all'estremità di ciascun portico (tav. VIa). È davvero importante questo vaso dipinto per conoscere il teatro del quinto secolo? Restano perplessità gravi.

Volgiamoci ora ad altro tema: attori e stili di recitazione. Per cominciare, qui calpestiamo terreno più solido. C'è un dato primario, basilare: tutti gli interpreti – attori e coreuti – della tragedia greca erano uomini. Ciò significa che le parti femminili non erano interpretate da ragazzi, come nel teatro shakespeariano, ma da uomini, spesso di mezza età, o più anziani. Pare infatti che le carriere artistiche nel teatro tragico siano state durature.

L'attore Minnisco lavorò per Eschilo: quindi, anteriormente al 456. Ma riportò la palma recitando in un'opera di Menecrate nel festival del 422! Alla fine del quarto secolo l'attore Polo era ancora in grado d'interpretare otto tragedie in quattro giornate: ed era settantenne.[30] Un'ipotesi seducente vuole che la parte di Clitennestra nell'*Orestea* fosse assunta dallo stesso Eschilo, che sfiorava allora la settantina. La tradizione ci ricorda che fu Sofocle il primo a interrompere la pratica che l'autore in persona interpretasse il ruolo principale nel suo dramma, e questo non accadde agli inizi della sua carriera (fu in scena quasi certamente nelle tragedie giovanili *Tamira* e *Nausicaa* o *Lavandaie*). Si deve dunque dedurre che fossero interpretati da attori maschili non solo i ruoli delle donne fatali, cariche

d'aggressività e di maschio sentire, come le Clitennestre, le Medee euripidee, ma anche le parti di intensa «femminilità», come quella di Io nel *Prometeo*, di Deianira nelle *Trachinie* o della Creusa di Euripide (*Ione*), d'Ifigenia o di Elena. Se c'è un'esperienza teatrale paragonabile alla tragedia greca, è forse l'identica convenzione interpretativa che ritroviamo nei teatri giapponesi Nô e Kabuki. I ruoli infantili erano invece interpretati sulla scena da bambini, ma in qualità di mimi muti: non esistono battute di dialogo attribuite a bambini nella tragedia classica. Sono riservati loro solo piccoli ruoli, brevi lamentazioni in musica: ma è significativo che questi fugaci inserti siano sempre situati nei testi in modo che sia libero, per eseguirli come «voce fuori campo», un attore adulto.

Aristotele, che ci narra lo sviluppo storico della tragedia, registra l'introduzione di un secondo attore per mano di Eschilo, e di un terzo per opera di Sofocle. E a questo stadio, secondo la visione critica di Aristotele, la tragedia aveva «acquisito la sua forma naturale», e l'evoluzione si arrestò (*Poetica* 1449a14 sg.). In corrispondenza con questo fatto, la serie dei sostantivi «protagonista», «deuteragonista», «tritagonista» (prim-, second-, terz-attore) non proseguì oltre il tre. È dunque implicito che, almeno fino all'epoca di Aristotele, il drammaturgo dovesse giocare su questa terna di attori per comporre l'opera e distribuirne i ruoli. Potevano essere impiegate comparse, senza battute da dire: da qui, figure in perfetto silenzio, come il Pilade dell'*Elettra* di Sofocle e dell'omonimo lavoro di Euripide. Può darsi che il motivo originale per questo limite numerico fosse economico. Ma è più plausibile che sia stato estetico, e concreto. Non sarà stato certo facile reperire un alto numero di voci «professionali», bene impostate, con qualità declamatorie all'altezza dei testi e della vastità del teatro. Si aggiunga il fattore della maschera: questa convenzione teatrale rende problematico individuare da quale personaggio vengano le battute pronunciate. Se il dialogo s'intreccia e rimbalza fra parecchi declamatori in scena contemporaneamente, il pubblico può restarne disorientato. Non è casuale che perfino con questo limite dei tre attori un autentico dialogo a tre voci, fluente e naturale, sia estremamente raro nella tragedia attica. La situazione comune è che se due figure sono coinvolte nel dialogo, la terza rimane muta, fin quando si disimpegna una delle altre due. La regola è dunque che si succedano, in regolato ordine, le singole battute, come nella scena fra Edipo, Creonte, Giocasta e il Coro nell'*Edipo Re* (512 sgg.). Il limite numerico implica un fatto significativo: ogni attore deve sostenere più d'una parte. Talvolta, perfino, può accadere che una parte singola debba spartirsi fra due attori. Non possediamo certezze su quale attore recitasse in ogni dramma ogni singola parte: e questo è naturale, dato che in proposito non esistono fonti dirette. Però la cadenza delle entrate e delle uscite, il ritmo delle battute e dei silenzi possono suggerire degli schemi, ed i probabili doppi ruoli ci entusiasmano per il potenziale drammatico che sanno offrire a degli istrioni di classe. Basti pensare che probabilmente i ruoli di Deianira e di Eracle (nelle *Trachinie*), di Fedra e di Teseo (nell'*Ippolito*) o di Penteo e di Agave (nelle *Baccanti*) erano interpretati dal medesimo attore (di sesso maschile): avremo un'idea di che guanto di sfida si gettasse all'abilità tecnica dei teatranti. E sarà spesso accaduto che un discorso del messaggero sia stato declamato da un attore che nello stesso dramma avrebbe poi impersonato una delle figure protagoniste della scena che ora, da messaggero, sta descrivendo: ancora le *Baccanti* ci offrono l'esempio appropriato, poiché è probabile che il messaggero sia l'identico attore che aveva recitato nelle vesti di Dioniso.

L'esemplare esasperato di moltiplicazione e spartizione di parti è l'*Edipo a Colono* di Sofocle, dove stan-

do a un'applicazione rigorosa del limite numerico di tre, il ruolo di Teseo deve essere svolto da almeno due attori, se non addirittura da tre, mentre Ismene è sulla scena, ma muta, per almeno un terzo dell'opera, interpretata da un «soprannumerario» (in linguaggio tecnico teatrale un *kophon prosopon*, personaggio muto), perché un quarto attore vero e proprio non era disponibile. L'episodio della morte di Edipo coinvolgeva le sue due figliole, suo figlio Polinice, Creonte e Teseo in un contrappuntato disegno di polemiche astiose e di devozione: per un drammaturgo del quinto secolo, uno dei più vertiginosi problemi di costruzione drammatica.

L'arte del recitare, come talento autonomo, distinto da quello del comporre i drammi, divenne essa stessa una sfera in cui si poteva eccellere. Questo accadde poco più tardi dell'introduzione del terzo attore. Dal 449 gli attori, e non più solo i drammaturghi, scendevano in lizza ed erano insigniti del premio. Il teatro aveva aperto le porte a una figura nuova di artista indipendente, con alta professionalità. Troviamo evidente riflesso di quest'evoluzione nella straordinaria ampiezza a cui giungevano le parti cantate (non diverse dai recitativi e dalle arie d'opera moderne) affidate agli attori del tardo quinto secolo. Già nell'*Orestea* queste sezioni liriche sono rilevanti (la parte di Cassandra nell'*Agamennone* ne è l'esempio più intenso; era un ruolo forse impersonato da Minnisco, terzo attore di fresca nomina); in Euripide le «arie» appaiono fin dalla prima tragedia e assumono crescente importanza nella sua produzione più avanzata. È probabile che l'apprendistato dell'attore in seno al Coro fosse uno dei fattori alla base di questo rinnovamento artistico.

Prima di passare alle tecniche di recitazione, e ai relativi problemi, è opportuno esaminare ciò che resta riguardo all'aspetto scenico dell'attore, al costume e alla maschera. Tutti gli attori in scena, con parti parlate e da silenziosa comparsa, compresi gli uomini del Coro, portavano una maschera: ecco il motivo per cui il termine *prosopon* significa non solo «volto» e «maschera», ma anche «personaggio» in senso teatrale. Soltanto l'*auletes* (che suonava il suo strumento allo scoperto, sotto gli sguardi di tutta la platea) era privo di maschera. La maschera era a tutto viso, e celava la metà anteriore del capo, orecchie incluse. La sormontava una parrucca. Pare che nel quinto secolo le maschere fossero costruite in lino, o altro materiale flessibile, indurite e ritoccate con dello stucco e infine dipinte. Nessun esemplare è giunto a noi. I nostri documenti più sinceri sono le pitture vascolari. La più antica raffigurazione riconosciuta con certezza come maschera teatrale appare dipinta su un frammento di giara a figure rosse rinvenuto nell'*agora* ad Atene e risalente al 470/460 a.C. (tav. VIIa). È la maschera di un personaggio femminile, dipinta a pennellate bianche, secondo il modo convenzionale con cui si rappresentava in tutta l'arte greca il colorito della pelle femminile. I capelli sono tagliati corti, raccolti da una fascia a diadema. La forma degli occhi è piuttosto grande, a mandorla, non tonda. In proporzione al viso la bocca è minuscola; le labbra appena dischiuse. Manca ogni tentativo di riprodurre un'espressione d'acuto pathos o di sofferenza nel disegno della fronte, delle sopracciglia o delle labbra; piuttosto, si nota una certa franchezza di sguardo. C'è chi ha sottolineato come il tratto ricordi il cosiddetto «stile severo» delle sculture adornanti il tempio di Olimpia, datate intorno al 460 a.C. Non pare che prevalga in questa maschera una nota marcatamente teatrale. Ne deriva un'impressione generale di linearità e schiettezza dei mezzi espressivi, che riceve conferma da altre figure di maschere dipinte sul vasellame attico nei decenni che corrono fra il 460 e il 430, o poco oltre, come le scene di vestizione sul cratere a campana di Ferrara (tav. Vb), o sulla *pelike* ora a Boston (tav. Va), o la scena più fantasiosamente elaborata di un coreuta che è divenuto lui stesso la mènade

di cui sta interpretando la parte, con uno spunto realistico che, per quanto riguarda il mondo del teatro, si limita alla presenza dell'*auletes* e alla maschera. Negli ultimi due casi la maschera appare di profilo, quindi possiamo formarci un'idea chiara di come si adatti alla testa dell'attore e alla sua capigliatura, in genere tagliata corta e trattenuta da una fascia raccogli-sudore. All'ultimo decennio del quinto secolo risalgono probabilmente due vasi (la tav. VIIb riproduce uno di essi), forse della stessa mano pittorica, e un rilievo proveniente dal Pireo. Da questi tre esempi, un'indicazione figurativa: la bocca è ora un po' più larga, le labbra più dischiuse, anche se siamo ancora lontani dalla maschera ellenistica e romana, con la bocca spalancata, quasi a foggia d'imbuto. Anche l'effetto degli sconvolti sentimenti, nel disegno dei tratti del volto, è più profondo e marcato, con grevi solchi sulla fronte e nella zona della bocca.

Uno dei due vasi, il cosiddetto vaso Pronomos ora a Napoli (tav. VIII), è per noi il quadro più ricco di particolari e più fastoso raffigurante una scena di attori. Esso mostra tre, forse quattro attori che reggono la maschera e indossano gli abiti di scena: si scorge inoltre un Coro satiresco al gran completo, e non manca l'*auletes* (la figura al centro della composizione, la persona che deve aver commissionato il lavoro al pittore); ci sono inoltre l'autore e un suonatore di cetra, tutti e tre identificati con il nome proprio sul vaso. Uno degli attori è abbigliato per interpretare la parte di Papposileno, figura di repertorio, un vecchio che s'intruppa nel Coro satiresco: indossa pantaloni alla caviglia, di vello chiaro, infiocchettati di bioccoli di lana, con una pelle di leopardo sulla spalla sinistra, reggente davanti al viso una maschera con la fisionomia di un vecchio triste e malinconico. Il ruolo di Papposileno, quale conosciamo dai drammi satireschi superstiti, ci lascia intendere che egli non ha il grado di capo-Coro. Tale è invece, presumibilmente, la figura a destra dell'altare su cui troneggia il tripode della vittoria poetica: questa figura sorregge una maschera da satiro (parlano chiaro quel naso rincagnato, la fronte rugosa e le orecchie animalesche), ma indossa un *chiton* festosamente decorato. Gli altri membri del Coro satiresco hanno indosso solo un indumento che ricorda dei corti calzoni da bagno, di pelle d'animale, con un enorme fallo eretto e coda animalesca cucita sul dietro. Anche questi coreuti hanno i nomi propri (quelli personali) incisi sulla superficie del vaso. Oggetti d'eterna discussione sono le tre figure abbigliate da attori e reggenti maschere, delle quali due si trovano ai lati del giaciglio che campeggia nella fascia superiore, mentre il terzo personaggio resta assiso sul suo bordo. Sono attori di una compagnia tragica, o interpreti di un dramma satiresco? Fortunatamente non c'è bisogno di rinfocolare la controversia su questo punto, perché su di esso c'è da parte delle nostre fonti un silenzio generale, e questo può significare una sola cosa: Papposileno escluso, gli attori di un dramma satiresco (che in questo si distinguono dal Coro) non si differenziano da quelli della tragedia né per maschere, né per particolari costumi. L'attore che fronteggia Papposileno sta impersonando Eracle, come rivelano la clava e la pelle di leone (sopra cui l'attore porta una corazza). A bilanciare l'Eracle, ecco, dalla parte opposta del giaciglio, una figura che tiene una maschera. La maschera culmina con una tiara di foggia orientale; la parte dell'attore non è quella di un greco. La terza figura provvista di maschera (anch'essa coronata da tiara) ha il volto di una donna, non di un attore maschile. Dobbiamo scorgere in lei il ritratto di un'idea astratta? Di Tragedia, forse, o di *Paidia*, la personificazione scherzosa della farsa satiresca, travestite da attore? Interpretare è un problema, perché nella visione fantastica del pittore queste tre ultime figure si sono fuse in un tutt'uno con i rispettivi ruoli, e hanno così assunto una dignità eroica, distaccata: nessuno dei tre ha il nome proprio sul vaso. L'ulti-

ma interpretazione proposta (la più persuasiva) quanto al tema del lavoro che questi attori vanno a interpretare è che il soggetto sia quello di Eracle e Omfale.[31]

Altre due rappresentazioni di attori provengono dai secoli tardi, e da località diverse da Atene. Ma rimangono di un certo interesse. La prima è un frammento da Taranto (tav. VIIc), di identica provenienza della *skenographia* raffigurata su vaso di cui s'è discusso sopra, e grosso modo della stessa epoca, la seconda metà del quarto secolo. La maschera, ancora una volta colta di profilo, non è molto diversa da quelle dipinte cent'anni prima sul vaso di Pronomos. Si può forse notare un tratto più greve nelle sopracciglia e nella fronte, ma quest'ultima non è più alta, né l'apertura della bocca più pronunciata: si indovina che nel modello delle maschere poco o nulla è mutato. Questa reliquia di vaso dipinto riveste un interesse di tipo nuovo, sociologico: mostra infatti il netto contrasto fra l'attore e il personaggio che dovrà interpretare. L'attore è una persona ordinaria, calvizie incipiente, grigiore, faccia squadrata e naso piatto, con una barba a peli ispidi fortemente marcata sul mento e sulle guance. Tutto in lui ha un'aria sordida: tranne la maschera. Ecco ora un caso opposto. Un affresco murale da Ercolano, ma probabilmente ispirato a una pittura ellenistica del 300 a.C. circa (tav. VIb). L'attore vi appare qui come un divo dei palcoscenici, un uomo avvenente, alto e snello, le mani delicate e la capigliatura elegantemente scomposta. La raffigurazione della sua maschera crea con lui un contrasto altrettanto sorprendente con quei suoi occhi grandi, allucinati, scavati, la bocca decisamente spalancata, la fronte aguzza e torreggiante, l'acconciatura dei capelli a forma di piramide, cioè quell'*onkos* noto dai trattati di tecnica teatrale. Questa maschera è l'emblema del nuovo teatro del mondo ellenistico, nel quale – come abbiamo notato – l'attore deve misurarsi con l'imponenza delle facciate in pietra che svettano alle sue spalle. Un modello, questo, che ci servirà da perfetto promemoria per le caratteristiche che la maschera in uso nel quinto secolo *non* possedeva.

Dunque le raffigurazioni vascolari che abbiamo studiato ci danno un'idea accettabile, almeno nel profilo generale, di come apparissero le maschere teatrali nel quinto secolo. Ma non è tutto. Quelle scene dissolvono un altro fraintendimento, piuttosto diffuso, sull'aspetto dell'attore. Nei teatri ellenistico e romano, gli attori indossavano calzature e stivali a suola e tacco alti: lo scopo era di innalzare la statura della persona di circa quindici centimetri. Le nostre pitture vascolari dimostrano limpidamente che calzature di questo tipo non calcarono mai le scene del teatro classico, nel quinto secolo. Che cosa ci rivelano le pitture vascolari? Che i teatranti incedevano scalzi, oppure con ai piedi calzari o stivaletti (non sempre una distinzione è possibile, ma in alcuni casi è certo che si trattava di calzature al polpaccio) fabbricati con pellame morbido, elastico, con una suola sottile e una accentuata curvatura all'insù delle punte. Questo modello di scarpa appare nelle pitture vascolari dagli anni 460, ininterrottamente, fino al termine del secolo. Possono esserci ricchi ricami; altre volte la pelle è liscia. Sembra ad ogni modo che sin dal principio siano state considerate le calzature canoniche dell'attore. Ammesso che nel quinto secolo lo stivale da attore fosse chiamato *kothornos* (ma non esistono testimonianze dirette dell'epoca che confermino questa accezione), brevi accenni in Erodoto, Aristofane e Senofonte fanno ben capire che se associazione c'era, non era con l'innalzamento della figura umana, ma con le donne (nelle convenzioni dell'abbigliamento scenico, Dioniso era perfino più effeminato del solito), e con una trascuratezza di fattura che escludeva la distinzione fra scarpa destra e sinistra.[32] È frutto di un abbaglio, non c'è dubbio, la tradizione che collega Eschilo agli stivaletti d'alta suola del teatro ellenistico, un erro-

re che rimonta almeno fino ad Orazio, probabilmente al terzo secolo a.C., formatosi presumibilmente quando la parola *kothornos* restò l'unica, la tipica, a significare il modello di calzatura che a partire da quel periodo fu propria e caratteristica dell'attore.[33]

Quanto al costume, il complesso dei documenti è nebuloso. Supponiamo di scegliere come guida le scene da pittura vascolare. C'è una linea evolutiva nel disegno, con l'abito scenico che si fa vistosamente più elaborato e stilizzato man mano che i decenni del secolo quinto scorrono. In questo campo però l'interpretazione è ostacolata dallo stato frammentario di alcuni soggetti vascolari, e dal fatto che mentre certe scene si lasciano decifrare senza ombre come raffigurazioni di coreuti, e certe altre di attori, alcune invece ci lasciano nel dubbio. Le scene più antiche presentano gli attori e gli uomini del Coro avvolti comunemente in un *chiton* lungo alla caviglia, con sopra un più pesante *himation*. La decorazione si limita per lo più a bordure. Le maniche sono molto rare, ancor più di quanto risulta che fossero nell'abbigliamento contemporaneo fuori dall'ambiente scenico. Ma a partire dalla fine del secolo, sul vaso di Pronomos, ad esempio, e su altre pitture che sembrano includere riferimenti – a dir poco – identificabili, marcati al mondo del teatro, l'attore campeggia con indosso costumi fatti di spessa stoffa, con importanti decorazioni, e con maniche che arrivano fino ai polsi: un esemplare è il cratere attico rinvenuto a Capua che mostra Andromeda prigioniera attorniata da figure, alcune delle quali hanno un'inconfondibile aria scenica. A partire da quest'epoca, pare che le maniche diventino un accessorio fisso e tipico del costume teatrale, come mai sarebbero state nel modo di vestire quotidiano. Naturalmente, in tutte le epoche potevano usarsi costumi particolari che identificavano dei personaggi (come Eracle, Ermes e Dioniso), oppure gruppi scenici (i Persiani, nella scena del rogo funebre da Corinto, tav. IVb, indossano calzoni, come le giovani etiopiche sul cratere di Andromeda). Resta il fatto che segno distintivo dell'attore abbigliato per interpretare un suo ruolo erano indumenti forniti di maniche, confezionati con stoffe ricche e con elaborati ricami. È plausibile che il *chiton* dotato di maniche si sia introdotto nel cerchio della scena passando attraverso l'abbigliamento dell'*auletes*, che sin dalle prime raffigurazioni appare con indosso il *chiton*, e con un soprabito convenzionale come un'uniforme, per il modello di decorazione a circolini neri con un punto in mezzo, e con una lunga lista scura che dalle spalle scende alla caviglia. Dunque l'attore del tardo quinto secolo ha il suo marchio distintivo nel costume fastoso e dai ricami stilizzati? Individuarlo con questo fattore è per noi così pacifico? Lo sarebbe, se non fosse per le insistenti punzecchiature di Aristofane ai danni di Euripide, colpevole d'aver abusato di attori rivestiti di stracci (*Acarnesi* 412 sgg.).

Se stiamo alle salacità di Aristofane, le nostre illazioni sull'attore – almeno nel teatro di Euripide – sono erronee. In tema di teatro sarebbe uno sbaglio lasciarsi suggestionare da qualcosa che può essere parodia pura. Per Aristofane le espressioni metaforiche in uso nella tragedia sono una miniera. Come le sfrutta? Trattandole come se fossero affermazioni di realtà, sceneggiando il loro significato letterale (ne è un esempio l'azione mimica che l'attore esegue con un tagliere in mano negli *Acarnesi*, quando Diceopoli offre a garanzia delle sue dichiarazioni... la propria testa, 355 sgg.): e non è che uno fra i tanti esempi di come possa fuorviare la parodia, che in Aristofane è un tratto ricorrente dello stile comico. Certo, quanto a definirsi da sé cenciosi, scarmigliati, sudici, talvolta, i personaggi di Euripide lo fanno (ottimi esempi, la sua Elettra e il Menelao naufrago che appare nell'*Elena*). Ma già nei *Persiani* di Eschilo il Serse vittima del disastro militare è descritto come un reduce con gli abiti a brandelli.[34] Ci troviamo

a un bivio: la testimonianza della pittura vascolare segna una strada contraddittoria rispetto a quella della commedia. Quindi dobbiamo affidarci a una sensazione: l'ipotesi più suggestiva è che i vasi illustrino ciò che lo spettatore concretamente contemplava sulla scena teatrale, mentre la facezia di Aristofane si limita a sfruttare, acuendolo all'estremo, quel linguaggio della miseria umana e della degradazione che Euripide aveva fatto proprio nei drammi. Nelle raffigurazioni vascolari il punto più prossimo alla «straccioneria» a noi noto è toccato dal *chiton*, d'uno smorto color bruno, sfrangiato, che indossa l'attore del frammento di Taranto (tav. VIIc).

Dall'insieme di testimonianze che abbiamo via via esaminato ci formiamo un'immagine chiara dell'attore greco e possiamo intuire quale fosse l'effetto del suo apparire sulla scena. Ma che dire della recitazione? Su questo tema disponiamo di ragguagli piuttosto generici sull'impressione emotiva che la recitazione poteva suscitare nella platea, con accenni fugaci all'emissione della voce e allo stile del gesto; si aggiungono gli elementi che è possibile trarre dai testi drammatici, oltre che dal costume e dalla maschera dell'attore. Certo, è significativa la descrizione di quanto un attore riesca a coinvolgere emotivamente, con la sua recitazione, il pubblico del teatro: ma tali resoconti, a volte, riescono ad essere del tutto reticenti sulle tecniche produttrici di tale esperienza. Non difettano certo descrizioni relative agli attori giapponesi dei teatri Nô e Kabuki; oppure dei grandi interpreti di Shakespeare, dai tempi del poeta stesso ai nostri giorni, da Garrick passando attraverso Kean e Irving: tutte le testimonianze convergono sul «senso di vita» che quegli attori sapevano esprimere, e sulle passioni che accendevano nelle platee. Ma quando abbiamo la possibilità di confrontare questi racconti con dei ragguagli descrittivi più tecnici, oppure con rappresentazioni odierne ispirate alla medesima tradizione interpretativa, percepiamo facilmente quanto vi sia di stilizzato, e fino a qual punto la disponibilità del pubblico ad accettare quel particolare genere di stilizzazione sia responsabile della sensazione di «naturalezza» provata dallo spettatore, e della sua pronta ed entusiastica concordia di sentimento con chi sta recitando. Abbiamo buona certezza che anche nella tragedia greca la corrispondenza d'accesi sentimenti fra attore e platea fosse altrettanto intensa. La prova sta in aneddoti come quello relativo al grande attore del quarto secolo, Polo, che commuoveva fino alle lacrime l'intero teatro recitando la scena del riconoscimento fra Elettra e il fratello nell'omonimo dramma di Sofocle (Elettra abbraccia l'urna con le supposte ceneri di Oreste) sotto il peso dell'angoscia per la morte del proprio figlio (Aulo Gellio 6.5). È un racconto tardo, questo riferito a Polo: altri aneddoti simili hanno per protagonisti attori del quinto o del quarto secolo, come Callipide, Teodoro e Satiro. Qualcosa di molto simile e di assai vicino nel tempo è un testo di Platone (*Ione* 535c-e). Qui il rapsodo Ione parla di sé, fa una cronaca delle sue recitazioni solistiche dei poemi omerici: ecco, la platea piange, sui volti si dipinge l'emozione, mentre gli occhi stessi del declamatore si colmano di pianto, e il suo cuore martella. Più spesso, però, gli accenni alle tecniche teatrali di recitazione si concentrano sulle qualità vocali, e abbiamo notizie sui regimi alimentari, sull'addestramento e sugli esercizi per la voce. Tutto ciò ci ricorda il mondo dell'opera lirica, piuttosto che il teatro puro. È ovvio che l'attore greco poteva imbattersi nel pezzo cantato da eseguire, ma è anche pacifico che il dominio sulla voce, il talento nel modulare tono e colorito, nell'accelerare o rallentare la cadenza fossero i requisiti basilari per interpretare sia le parti in prosa, sia le sezioni liriche di un copione così ricco e complesso come il tragico, in uno spazio teatrale vastissimo, sotto l'aperto cielo.

Stile dei movimenti, ora, e gesto. Ci sono i segni di

un'evoluzione nel quinto secolo. Aristotele registra un acido giudizio di Minnisco, terzo attore di Eschilo, sul suo più giovane contemporaneo Callipide (*Poetica* 1461b26 sgg.): «scimmia» fu l'epiteto, per lo stile esagitato ed eccentrico del gesto. Callipide riportò la vittoria nelle Lenee del 418 a.C. Nell'abbigliamento dell'attore crebbero misura e importanza delle maniche. Anche la decorazione si faceva più vistosa. Che pensare? Almeno in parte, queste modifiche dovevano rispondere alla necessità di rendere più plastico, più visibile e carico di messaggi il gestire dell'attore; in tal modo la sua «linea» (per usare un termine dal mondo del balletto) si stagliava più marcata sulla scena. Da un altro punto di vista, le calzature a suola sottile, e quanto ci rivela la tradizione erudita posteriore sulle figure di movimento del Coro, lasciano intuire che fosse proprio della tragedia un muoversi sciolto e scivolato della persona, più che un gestire spigoloso, basato sulla tensione muscolare: un fluido succedersi di pose, più che un frazionarsi del gesto in scatti esplosivi e staccati. Lo stesso disegno costruttivo dei drammi, la convenzionalità formale dei lunghi discorsi da una parte, dall'altra gli scambi di battute geometrici come la sticomitia, devono aver bloccato lo sviluppo di un'espressione e un movimento pienamente naturalistici. E sarebbe contraddittorio con quanto conosciamo della storia del teatro al di fuori del mondo greco, presupporre un divario fra stile del comporre e stile dell'eseguire in scena i drammi, tanto più che nel drammaturgo si riassume gran parte dell'evento teatrale: solo nel quarto secolo, quando i festival si trasformarono in rassegne retrospettive di opere del passato, si presentò alle coscienze il problema di «dare un'interpretazione» sulle scene di un patrimonio di lavori già divenuti classici. Ad ogni modo, un impiego sempre più espressivo delle qualità vocali e gestuali, nell'ultimo venticinquennio del quinto secolo, sarebbe stato fedele specchio dell'evoluzione che notiamo

nella scrittura drammatica, specialmente del tardo teatro di Euripide. Nei suoi lavori troviamo un «parlato» che si fa via via più indipendente, più elastico, aperto alle variazioni e modulazioni nello schema metrico: accanto ad esso, c'è un rapido sfruttamento delle originali potenzialità espressive garantite dai nuovi modi musicali. Nelle mani di poeti che erano anche compositori e concertatori, come Melanippide e Timoteo, l'architettura dei brani musicati, resa severa dall'esigenza di simmetriche responsioni di strofa a strofa, e dalla regola armonica della composizione su una data scala, cede il passo all'uso astrofico di vaste lasse, liberamente sinuose, e all'abbandono delle norme rigorose insite nella scala musicale. Già nelle *Troiane* Euripide sposa la nuova arte, e tragedie tarde come *Ione*, *Elena*, *Oreste* recano il marchio di uno stile compositivo innovatore, in cui agli attori si affidano impegnative e ampie arie cantate e, d'altra parte, s'approfondisce con continua ricerca l'uso nuovo, moderno, di forme del passato, come vastissimi brani con struttura virtuosistica a sticomitia, e scene intere verseggiate in tetrametri trocaici. Non siamo lontani dal vero, se pensiamo che queste innovazioni siano l'altra faccia di un generale sviluppo che include l'evolversi dello stile di recitazione, avente come bersaglio l'ampliamento delle possibilità espressive. Proviamo ad immaginarci un Callipide nella parte dello schiavo frigio nell'*Oreste* di Euripide (1369 sgg.): comprenderemo il soprassalto di quegli attori, più anziani d'una generazione, il cui stile s'era plasmato nel crogiolo di una scrittura drammatica più rigida e austera, quella del teatro di Eschilo.

3. ESCHILO

Eschilo conquistò la sua prima vittoria tragica nel 484: un punto fermo, questo, della cronologia eschilea, fon-

dato sull'iscrizione del *Marmor Parium*. È un dato che potrebbe alimentare blandi sospetti sull'epoca esatta della nascita, 525/524 (la data del *floruit*?). Ma, considerando che la sua prima discesa in gara risaliva al 499/496, quella datazione non dovrebbe discostarsi troppo dalla realtà. Eschilo nacque ad Eleusi, da Euforione, un eupatrida. Pochi gli eventi noti della sua esistenza. Militò a Maratona, dove, fra i caduti, ci fu suo fratello Cinegiro; è dubbia la sua presenza allo scontro di Salamina, che egli descrive; forse intervenne anche alla battaglia di Platea. Quando Eschilo scrisse cose di guerra, ne scrisse come uomo che ne aveva assaporato glorie e miserie. Visitò la Sicilia almeno due volte. In un anno imprecisato fra il 472 e il 468 fu ospite alla corte di Ierone I, a Siracusa. Secondo la tradizione, qui allestì una replica dei suoi *Persiani* e, ad onore della città di Etna, appena fondata, mise in scena un'opera nuova, intitolata *Etnee* (possediamo, su papiro, parte di un *argumentum* che potrebbe riferirsi al dramma).[35] Nel 458 o più tardi, dopo il crollo dei tiranni in Sicilia, passò a Gela, luogo della morte, avvenuta nel 456. Quale ruolo abbia interpretato – se mai ne interpretò – nella vita politica di Atene, è questione discussa: c'è motivo di supporre che le sue inclinazioni s'orientassero su Temistocle, che era in cattive acque quando Eschilo compose i *Persiani*; e le *Eumenidi* sembrano limpida prova che il poeta avesse sottoscritto le radicali riforme dell'Areopago operate da Efialte, ma non c'è accordo fra gli studiosi su un punto: fu accettazione entusiastica, da democratico radicale, o tiepida, non senza riserve, da «moderato»? Per la nostra storia letteraria, il punto cruciale è che Eschilo fu autore di drammi. Autore, ma anche attore e produttore, oltreché coreografo, il che equivale a ideatore di originali figure di danza per i cori tragici. Che fosse un maestro d'effetti scenici è indiscutibile.

C'è una duplice tradizione sul numero delle sue vit-

torie: tredici e ventotto.[36] L'ultima cifra include necessariamente le vittorie ottenute dopo la morte. Sappiamo infatti che ad Eschilo si riservò un onore esclusivo, che cioè i suoi drammi gareggiassero in concorsi postumi. Ma anche la cifra inferiore, da sola, attesta il suo straordinario predominio artistico. Conosciamo circa ottanta titoli di drammi eschilei, ma solo sette opere sono superstiti, tre delle quali compongono la trilogia *Orestea*. La struttura a trilogia è una forma singolare della sua arte drammatica. S'era imposta come regola nel concorso tragico (ignoriamo però in quale epoca) che ciascun poeta dovesse porre in scena tre tragedie, seguite da un dramma satiresco. Questi pezzi drammatici potevano presentarsi tematicamente slegati l'uno dall'altro, pratica che si generalizzò nel periodo successivo ad Eschilo. Non c'è dubbio, invece, che il drammaturgo di Eleusi amasse, almeno negli anni conclusivi della sua arte, scrivere le tre tragedie sviluppando le fasi concatenate di un medesimo mito, ponendo poi a suggello un dramma satiresco costruito su uno spunto saldamente intrecciato alla vicenda principale.[37] (A rigor di termini, le definizioni di trilogia e tetralogia s'adattano solo a pezzi teatrali con questa architettura legata.) La buona sorte ci ha favorito, lasciando che approdasse a noi una trilogia integra di Eschilo. Privi di quest'esemplare, difficilmente avremmo potuto comprendere fino a che punto il poeta sfruttasse questa forma drammatica per scandagliare il destino dell'uomo su una scala temporale tanto dilatata, e con quale coerenza, e concentrazione, perseguisse il disegno dell'unità organica, fino a creare una struttura d'arte perfettamente solida e autonoma. Ne consegue anche che nei casi in cui leggiamo uno solo dei pezzi componenti l'originaria trilogia (come nei *Sette contro Tebe*, nelle *Supplici* e, probabilmente, nel *Prometeo*) la possibilità di decifrarne i significati è gravemente compromessa. Fra le tragedie perdute, alcune possono raggrupparsi in trilo-

gie con buona certezza; altre con discreta plausibilità.[38] Fu Eschilo a plasmare la forma trilogica, è più che probabile (benché sia noto che anche altri poeti ne fecero uso); ma non è dato stabilire a quando risalga l'innovazione. Per alcuni titoli sappiamo che si riferivano a drammi satireschi, per altri dobbiamo limitarci alla congettura. In tutto, assommano a una quindicina, ma visto che ignoriamo quando divenisse tassativa la norma di presentare tre tragedie e un dramma satiresco, non abbiamo cognizione esatta del numero di drammi satireschi che il poeta dovette necessariamente comporre. Sappiamo però che grande era la sua fama d'autore in questo genere. La prima fase del suo teatro è così avvolta dall'oscurità: solo a partire dall'anno 472 ci muoviamo su terreno più solido, e questo primo sprazzo di luce emana da un'opera che si stacca dal complesso delle altre tragedie superstiti per almeno due diversi caratteri.

Fra i *Persiani* e i drammi, perduti, che con quell'opera andarono in scena (*Fineo*, *Glauco Potnieo*, e il satiresco *Prometeo pyrkaeus*, cioè «accenditore del fuoco») non esiste visibile legame tematico: e, inoltre, è l'unica tragedia, di quelle restanti, tratta dall'attualità storica. Può sembrare inspiegabile che un drammaturgo riuscisse a passare da un personaggio come Achille al Serse storico, poi da Serse, nuovamente, all'Agamennone del mito; stupirsene troppo significherebbe però non saper cogliere due circostanze intimamente collegate: che cioè i Greci guardavano al mito come realtà storica, e che Eschilo lavorava sulla storia, da drammaturgo, con lo stile del mito. Se, da una parte, quella tragedia riaccendeva i fremiti di una minaccia e di un trionfo da poco trascorsi (e vivo era il ricordo di Temistocle, fors'anche di Aristide), in essa i Persiani non erano messi alla gogna; l'esultanza nazionalistica resta in ombra, sottomessa a un'interpretazione religiosa delle vicende che ha guidato, fino a un certo segno, la mano di Eschilo nel dar forma all'opera. Forma rigida, da dramma arcaico: tale è l'impressione. Ad apertura di scena, entra il Coro di vecchi consiglieri persiani. Turbati, perché dalla grande armata in marcia contro la Grecia nessuna notizia è ancora giunta, questi notabili declamano e cantano per la lunghezza di centocinquanta versi, prima che un personaggio si faccia avanti. Ed eccola, finalmente, la madre di Serse, che riferisce al Coro d'un suo sogno angoscioso: il cocchio del gran re Serse si è ribaltato e infranto, mentre egli si sforzava di aggiogarvi due donne, una in abito persiano, ellenico l'altra. Appare il secondo attore, un messaggero, che reca alla regina e al Coro le notizie di Salamina. Il racconto del messaggero è un tipico pezzo forte della tragedia greca, come lo sono i *kommoi*, scene liriche in cui il Coro duetta con l'attore (o con più attori): la stessa tragedia *Persiani* si chiude con un prolungato e intenso contrasto di lamenti fra Serse e gli anziani. Ma il ritorno di Serse vinto e umiliato è differito: ora è tempo che lo spettro di Dario sia evocato dal sepolcro. S'incontrano effetti spettacolari anche in altri punti dell'opera di Eschilo, che secondo i critici antichi mirava a provocare «sbalordimento»: e questo fantasma che appare, dopo un rito di evocazione, doveva far correre brividi di terrore nelle file degli spettatori. Ma l'ombra di Dario non affiorava per mero gusto dell'effetto lugubre. Comunicava moniti: non la pura predizione dell'altra disfatta in agguato a Platea, ma il significato profondo degli eventi da lui solo (da lui, un persiano!) compreso, e l'ordine etico retto da Zeus che «lassù castiga gli orgogli chiassosi, scrutatore brutale» (827 sg.). In parti precedenti della tragedia la divina potenza è vista come spietata, volubile e imprevedibile; e così è agli occhi di Serse, nel momento del suo ritorno. Il *kommos* conclusivo – una nenia rituale funebre, accompagnata da musica e figure di danza – parrebbe il culmine patetico del dramma: ma proprio con quel suo regredire ai pregiudizi religiosi, al tono superstizioso dominante nella fase d'apertura del

dramma, esso getta un fascio di luce più vivo sulla matura eticità della scena di Dario, che quindi s'impone come cuore tematico e chiave di volta della costruzione drammatica.

Cinque anni più tardi andarono in scena i *Sette contro Tebe* (467). Anche in questo dramma il disegno narrativo è di linearità austera: qui però i problemi interpretativi s'affollano e s'intrecciano, e non solo perché i drammi che precedevano i *Sette* nella trilogia (*Laio*, *Edipo*) sono perduti. Nei *Persiani* la travatura etica e religiosa è rettilinea: Serse e i suoi Persiani peccano, perciò subiscono castigo. La trilogia tebana, come l'*Orestea*, è la storia di una famiglia condannata dal fato; il tempo dei *Sette* è alla fine d'una sequenza di sciagure – e di autentici delitti – nella casata reale di Tebe. Laio era stato il capostipite degli orrori, destinati a ripercuotersi, avvelenando i destini di Edipo e dei suoi figli. Ignoriamo come il poeta avesse scandito e plasmato gli episodi anteriori della saga. Il terzo dramma comincia quando Edipo è già morto, e i suoi figli sono in guerra fra loro; Polinice, in esilio, ha capitanato un'armata forestiera contro Tebe, mentre Eteocle è al comando dei difensori. Un monologo di Eteocle – unico, autentico personaggio nella tragedia – apre il dramma. Ecco dunque un elemento nuovo, che non ritroveremo più in Eschilo, con l'eccezione di *Agamennone* e *Prometeo incatenato*: il personaggio isolato, centrale, che domina la scena. Soffermiamoci dunque un poco sullo stile con cui Eschilo caratterizza il personaggio.

È uno stile severo, rigido, in coerenza con la linearità arcaica dell'azione drammatica. Fino a che limite Eschilo era interessato all'approfondimento del «carattere» di un personaggio? Un confine netto non esiste. È stato detto – con molta esattezza, certamente – che il «carattere» del personaggio eschileo coincide con il puro ruolo giocato nel congegno del dramma. Nulla di più. Ma il caso di Eteocle si complica, per la circostanza che questo suo «ruolo» ha almeno due facce. Ora impersona il «capo dei Cadmei», lo stratega della difesa tebana; ora invece è il «figlio di Edipo», e gli pende sul capo la maledizione paterna, destinata a concretarsi fatalmente per lui nello scambio di colpi fratricidi con Polinice. In tal modo Eteocle è nei punti focali di una vicenda sdoppiata, gemella, l'intrecciata somma dei destini di Tebe e della sua famiglia. Al culmine della tragedia, Eteocle decide d'affrontare in duello Polinice alla settima porta di Tebe: l'episodio è stato letto come repentina metamorfosi del personaggio da scrupoloso difensore del suo paese ad invasato fratricida. Non è un processo così elementare. Gli impulsi che agitano Eteocle sono esplorati punto per punto, e una ricca trama s'intesse con i fili del dovere patriottico, dell'onore individuale, dell'astio fraterno, della maledizione scagliata dal padre. Ammettiamo pure che Eschilo non sia giunto a plasmare un «carattere» nel moderno senso teatrale: certo, sa far troneggiare sulla scena un personaggio monumentale. In lui, Eteocle, agiscono le Erinni, fatale maledizione in seno alla casa, e le ragioni umane. Ma fino a che punto siamo tenuti a decifrarne i nessi, le interdipendenze? È difficile tracciare dei limiti, con la scomparsa delle precedenti tragedie.

Ci resta così fra le mani una tragedia dal fascino strano, e insieme sfuggente. Ancora una volta notiamo una possente scena centrale, nella quale un messaggero-spia descrive i campioni stranieri schierati a ciascuna porta: Eteocle fa scendere in campo contro ciascuno di loro un appropriato campione. Si dispiega, meravigliosa, l'arte del discorso cupo: ma, quanto a movimento drammatico, si potrebbe immaginare impianto più statico? Eppure, s'innesca una tensione progressiva, che culmina al momento della suprema scelta, quando Eteocle scopre che alla settima porta attende suo fratello. Alla chiusa del dramma ci scontriamo con uno dei numerosi problemi testuali che, accanitamente, tormenta-

no lo studioso di Eschilo. Entrano in scena Antigone e Ismene, seguite da un araldo che intima di sospendere le esequie di Polinice. Molti critici ritengono che questa scena sia spuria, interpolata in un'epoca successiva all'*Antigone* di Sofocle. La stesura genuina terminerebbe con il Coro formato dalle giovani donne di Tebe che esegue la cantilena funebre sui fratelli caduti.

Un'arcaica rigidità ammanta i *Persiani* e i *Sette*: ma quale dramma può sfidare in arcaicità le *Supplici*? La tragedia si apre, come i *Persiani*, con l'ingresso del Coro, al quale il poeta riserva ben oltre la metà dei versi nel dramma. L'organico comprende ancora due attori soli; ma anche l'impiego del secondo attore è scarso; non esiste una figura dominante, ed è come se vi agisse una figura femminile collettiva, un'«eroina» corale; l'emozione drammatica vibra nel destino delle *Supplici*, e la tensione scenica scaturisce dai loro pezzi corali. Non è strano che questo lavoro fosse a lungo considerato l'opera prima del poeta, risalente a date prossime al 490. Su questo tema sarebbe stata opportuna una maggior cautela, da parte degli studiosi: se si fosse dato il giusto peso, tra gli altri aspetti, al ruolo dominante svolto dal Coro nelle *Eumenidi*, all'alto rilievo delle odi corali nell'*Agamennone*, al profondo coinvolgimento, in tutto l'arco delle opere, del Coro eschileo nell'azione, e infine al compito, tipico del Coro, di interpretare e commentare l'azione: compito che in nessun altro testo spicca più netto che nell'*Orestea*. Infine, nel 1952 fu pubblicato un passo frammentario di didascalia su papiro, recante la notizia che la trilogia delle Danaidi riusciva vittoriosa nella gara con Sofocle, che scese in campo per la prima volta nel 468 (470 è il limite massimo accettabile); la plausibile integrazione di un nome d'arconte indicherebbe come data della messa in scena delle *Supplici* l'anno 463.[39] I tentativi di confutare queste nuove acquisizioni sono caduti. Ora c'è diffuso accordo sul fatto che la cronologia più antica non sia più proponibile.

La vicenda delle cinquanta figliole di Danao, egiziane d'adozione ma discendenti dall'argiva Io, fuggitive dalla terra nilotica per evitare le nozze con i propri cugini, i cinquanta figli di Egitto, era una saga che si perdeva nella notte dei tempi, ed era già stata elaborata in forma di tragedia (si veda p. 470, su Frinico). La tragedia rimasta occupava il primo posto nella trilogia. Essa si apre al momento dell'approdo delle Danaidi in terra d'Argo. I cugini le incalzano freneticamente. Le Danaidi, supplici, fanno appello al re Pelasgo, il quale si rende conto che «bisogna calarsi sul fondo, scandagliare il pensiero, come un palombaro, con chiara pupilla che fruga l'abisso» (407-9). Il re è sulla soglia di un grave dilemma: da una parte incombe il conflitto con i cinquanta Egizi, se accorda protezione alle donne supplici; dall'altra si profila il cruccio di Zeus Hikesios, «patrono dei supplici», se respinge le giovani donne; e al rancore divino s'aggiunge la minaccia d'una contaminazione rituale, se le Danaidi daranno corso al sinistro disegno d'appendersi con dei cappi alle statue degli dèi. Pelasgo decide: sottoporrà il loro caso alla gente di Argo, depositaria della scelta finale. E la parola degli Argivi è favorevole alle supplici. Ma ecco un araldo che dalla flotta egizia sbarca e con brutale prepotenza tenta di strappare le Danaidi dagli altari. La protezione di Pelasgo le salva, ma lo scontro si profila inevitabile.

Il dilemma di Pelasgo, la sua sofferta decisione sono evidenti motori del meccanismo drammatico. Quel suo portare la questione al cospetto del popolo conferisce alla tragedia una dimensione politica che certamente aveva il suo sviluppo nel seguito. Ma Pelasgo, il re, non si staglia sulla scena come individuata figura; Danao, a sua volta, ha il semplice, appiattito profilo di un consigliere, d'un suggeritore alle spalle delle figliole. Neppure un Pelasgo nella morsa del dubbio può scalfire la sovranità scenica delle Danaidi. Come tragedia, le *Supplici* appartiene a loro, e nel loro segno si svolge la trilo-

gia: una trilogia d'intensa unitarietà in fatto di luoghi, tempi della narrazione, tema. Le vicende dei tre drammi si susseguono in rapida catena ad Argo, imperniate sul destino di una stessa cerchia di persone che componevano il Coro di due – e forse di tutti e tre – testi tragici. Gli *Egizi* e le *Danaidi* sono drammi perduti: pure, se non siamo in grado di decifrare nei particolari il loro svolgimento, abbiamo però notizia degli episodi che vi accadevano.[40] Sappiamo che finalmente le Danaidi andavano spose ai cugini. Su istigazione del padre, assassinavano i mariti nella notte nuziale: e così quelle che erano vittime (le fragili donne minaccianti il suicidio) nella prima tragedia, si trasformano in omicide nella seconda; ma è noto che una delle Danaidi, Ipermestra, risparmiava lo sposo, creando il presupposto drammatico per la tragedia conclusiva; sappiamo di un'epifania di Afrodite, che proclamava il suo cosmico potere sull'ordine naturale. Può darsi che sulla scena stessa, o al di là di essa, si sia poi celebrato un processo, in cui qualcuno fungeva da imputato. Uno scioglimento liberatorio doveva certamente celebrarsi: liberatorio, certo, ma di quale problema nodale?

Va messo in luce come il complesso trilogico sembri imperniarsi sulla questione dei rapporti fra donna e uomo, e sulla posizione del matrimonio in seno all'ordine sociale. Le Danaidi mostrano per l'unione coniugale una ripugnanza che può esser germogliata in loro più per la brutalità dei corteggiatori, che per il fatto d'essere loro cugini. Eppure per la donna il matrimonio è un dovere, come ben sapevano le ancelle delle Danaidi (che appaiono in veste di Coro di rinforzo alla chiusa della tragedia); Ipermestra accetta questa realtà, che Afrodite avrà certamente proclamato e consacrato, con il suo intervento. Non abbiamo certezze su come si chiudesse la trilogia, ma è buona ipotesi che la chiusa fosse costituita da una «conversione» delle Danaidi. Lo possiamo leggere come un esito sociale (che si fa anche

politico, poiché si annoda strettamente al tema della democrazia in Argo): ma anche come suggello religioso, e non per il nudo fatto che vi è coinvolta Afrodite. Qui infatti vige l'alto patronato di Zeus, con i suoi disegni insondabili, dio protettore di chi supplica (che però si vede costretto, suo malgrado, alle nozze aborrite), dio paladino degli stranieri (che nondimeno le Danaidi, in seguito, assassinano); il grande dio che, al fianco di Era, è nume tutelare dell'unione nuziale.

Ed eccoci alla trilogia *Orestea*, spettacolo del 458: e, finalmente, ci è dato contemplare un dramma eschileo in tutta la sua profondità, e problematico groviglio. Tre pezzi la compongono (*Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*), ciascuno con un'azione in sé conchiusa, autonomo nel registro teatrale e nell'impronta poetica, ma costituente, al tempo stesso, parte di un unitario scandaglio drammatico su un tema circoscritto, unico, impressionante. L'*Agamennone* è il dramma più vasto, in quanto il più complesso. Eppure, sotto una certa angolatura, la sua tecnica scenica è la più primitiva. L'azione non potrebbe essere più elementare: Agamennone è reduce da Troia, e cade sotto i colpi di sua moglie. Ma questi fatti lineari sono introdotti da un elaborato preludio, in cui s'intrecciano i racconti dell'antefatto, e insieme una serie di presagi: il Coro, formato da anziani d'Argo, coopera alla costruzione di entrambi questi elementi. Le odi corali, soprattutto il canto d'ingresso, la *parodos*, sono estese e tematicamente sontuose. Benché ora Eschilo disponga della tecnica del terzo attore, le scene tendenzialmente si sviluppano sul dialogo fra un attore e il Coro; il dialogo autentico fra più attori è raro; perciò tanto più ci scuote lo scambio di battute nel quale Clitennestra convince il suo sposo ad incedere nel palazzo calpestando i tappeti color di sangue. Il terzo attore consente d'avere in scena una Cassandra ostinatamente muta, finché, lasciata sola con il Coro, riveste i panni della veggente e in una stupenda scena, in cui

canto e recitativi s'alternano, ordisce in un unico tessuto visionario il passato, il presente e il futuro. Ma la figura statuaria, che regna sull'intero dramma, è Clitennestra, moglie e madre ferita, umiliata, ma anche la donna «dal maschio cuore» che insidia il dominio virile, il principio patriarcale.[41]

La tecnica costruttiva dell'*Agamennone* è, per molti aspetti, d'una teatralità arcaica: ma ciò non toglie che la tragedia sia screziata di tinte forti e molteplici. Immensi i suoi orizzonti narrativi, che includono gli eventi trascorsi ad Argo, ad Aulide, con uno scorcio della stessa guerra troiana: muovendo da diversi punti, ogni filo del racconto converge al crollo di Agamennone, autore di una rappresaglia ai danni di Troia la cui natura e i cui dettagli ci vengono rivelati dal Coro, da Clitennestra e da un Araldo. Su questo sfondo, le *Coefore* risaltano per contrasto: tetro dramma, si stringe ossessivamente intorno al tema della vendetta perpetrata con il matricidio. Oreste – figura in un certo senso incolore – è reduce ad Argo per vendicare suo padre e restaurare il predominio dell'uomo nella reggia. Nelle *Coefore* ci imbattiamo per la prima volta in due «numeri» tra i più caratteristici della tragedia greca: un riconoscimento, o «agnizione», quando Elettra comprende che lo sconosciuto è suo fratello tornato dall'esilio; e un complotto, quando, insieme, fratello e sorella congiurano per eliminare Egisto e finalmente, dopo di lui, la madre Clitennestra. Nella seconda metà del dramma, l'azione assume svelti ritmi: entra in scena anche la vecchia nutrice di Oreste, con una sua fisionomia drammatica; ma la sezione forse più sconvolgente dell'intera opera è lirica, un vasto *kommos* nel cuore della tragedia, quando figlia e figlio s'uniscono al Coro formato da schiave della casa per rendere funebre tributo ad Agamennone defunto, laggiù nelle profondità della terra, e per supplicarne l'appoggio. Una cerimonia rituale che turba e appassiona: ma anche, nello sviluppo drammatico, una preparazione (sia per il personaggio Oreste, sia per il pubblico del teatro) ai gesti di sangue che fra poco saranno compiuti.[42]

Le *Eumenidi* mettono in scena le divinità: perfino il Coro è di esseri divini. È opera di scintillante varietà, piena di effetti teatrali. Oreste è braccato dalle Erinni, ed eccolo infine a Delfi, dove noi lo sorprendiamo nel santuario di Apollo, assediato dal cerchio di questi esseri infernali, per il momento assopiti. Da Delfi la scena passa ad Atene (un mutamento d'ambiente raro nella tragedia greca): qui le Erinni lo accerchiano nella danza e gli intonano il canto che «incatena». Atena crea la giuria dell'Areopago; Apollo interviene per sostenere la difesa di Oreste; si celebra un processo, cui segue una regolare votazione. Oreste va assolto, e Atena convince le Erinni a far buon viso al verdetto liberatorio e ad accettare un culto ad Atene. La tragedia termina con una processione: intonando corali colmi di buone promesse le Erinni, ora Eumenidi, «le Benevole», sono scortate a lume di torcia nella loro nuova dimora, una grotta alle pendici dell'acropoli.

Il crogiolo in cui i tre drammi sono fusi in organismo unitario non è costituito solo dalla concatenata serie di eventi, ma dal fatto che da una tragedia all'altra è un continuo trapasso di temi immutati, e soprattutto di un tema dominante, quello della giustizia, intesa come giustizia umana e giustizia di Zeus; questa trilogia può dunque essere letta come un'enorme esplorazione, con gli strumenti drammaturgici, di quale sia la natura della giustizia terrena e sovrumana. S'affaccia, immediato, un problema: su entrambi i piani d'analisi, a prima vista la giustizia appare come una pratica di rappresaglia, o legge del taglione. Notiamo un elemento che caratterizza l'*Orestea*: nelle scene iniziali della trilogia, in ogni punto d'osservazione, l'esito dei fatti non è mai reciso, univoco. Nell'*Agamennone* il castigo che piomba su Troia è sacrosanto: ma implica, misteriosamente, che

Ifigenia venga immolata, e che Agamennone sia irretito nel dubbio atroce, e nella colpa. La vera figura dominante sulla scena resta ad ogni modo Clitennestra, la vendicatrice: un personaggio impostato e presentato (questa è l'interpretazione invalsa) come esso stesso intrappolato in circostanze tragiche, causate dal suo esser donna con volontà ed energia di dominio in un mondo su cui impera l'autorità maschile. Se nelle vesti di vendicatrice la donna vanta buoni argomenti, la sua minaccia s'incunea nel cuore stesso di una struttura sociale consolidata. Questo tema sociale fluisce, come un controcanto alla linea narrativa principale, attraverso l'intera trilogia. Nelle *Coefore* il bivio tragico è trasparente: giustizia deve essere fatta, ma ciò può accadere solo per mano di Oreste e tramite il matricidio, con un delitto che faccia da specchio a quello perpetrato da Clitennestra. Questa truce corrispondenza è posta con chiarezza, in molti modi, sotto i nostri occhi di spettatori. Oreste agisce sotto comando di Apollo, ma anche nel tormento ossessivo delle Erinni che lo braccano. Oreste è una vittima delle Erinni persecutrici. Nelle *Eumenidi*, Apollo e le Erinni si sfidano in un contraddittorio al cospetto della giuria dell'Areopago; e qui un tribunale terreno, a sua volta, deve affrontare un dilemma che non presenta soluzioni apparenti. I voti dei giudici umani restano in parità:[43] a sciogliere il caso deve intervenire Atena, deponendo il suo voto che è a favore della parte maschile. Questo voto d'Atena è un arbitrario *fiat*, emesso da una divinità fortemente prevenuta, quindi è credibile che sotto il velame Eschilo intenda comunicarci quella che per lui era una necessità sociale. Ma Atena non si ferma a far pendere l'ago della bilancia in questo dibattimento: sa convincere le Erinni dell'incubo ad accettare una dimora e un culto propri ad Atene. Fino a che punto si può sostenere che la chiusa della trilogia sciolga gli spinosi intrecci che già al suo inizio s'aggrovigliano? È questione sulla quale converrà tornare.

Il *Prometeo incatenato* comporta una selva di interrogativi specifici: la stessa autenticità è stata contestata.[44] Si tratta di un'ipotesi fondata su concreti aspetti del linguaggio e della tecnica compositiva (se non anche delle concezioni), ed è opportuno valutarla con attenzione. Un consistente gruppo di studiosi non accetta l'idea di un *Prometeo* spurio: ma è posizione che si deve, in parte, al fatto che le ragioni linguistiche hanno scarsa incisività quando un nucleo così ristretto di opere eschilee è approdato a noi. La remora vera è però la tenue plausibilità che *due* poeti siano vissuti (e uno dei due sepolto nell'anonimato!), tanto dotati non solo da esprimere possenti concezioni drammatiche, ma da costruire un tal tipo d'effetto scenico «eschileo» come l'irruzione di Io. Forse l'argomento più robusto in favore della genuinità è che la tragedia presuppone un seguito, e i dati in nostro possesso sul *Prometeo liberato* (più ricchi di quanto potremmo ragionevolmente aspettarci) forniscono esattamente il genere di seguito richiesto. Per concludere, la sensazione è che l'*Incatenato* e il *Liberato* debbano essere accolti come autentici, o condannati come spuri *in coppia*. Tutti e due i drammi erano considerati di Eschilo dagli studiosi alessandrini. Non mancano puntelli linguistici di discreto numero e consistenza per avvicinare il *Prometeo* più all'*Orestea*, che a qualunque altra opera superstite. È dunque verosimile – se fu Eschilo a scriverla – che la tragedia appartenga alla fase tarda, e ci sono buoni motivi per supporre che possa essere stata composta in Sicilia durante l'epoca finale della vita di Eschilo. Resta da considerare un terzo titolo: *Prometeo pyrphoros* («portatore di fuoco»), forse la terza tragedia della trilogia prometeica. Se siamo nel vero, è più probabile che abbia occupato l'ultima posizione nella serie, non la prima, giacché il titolo deve riferirsi non al dono del fuoco fatto dall'eroe agli uomini, ma a un culto di Prometeo ad Atene, includente una gara di staffetta con le torce. Natural-

mente non esiste la certezza matematica che siano state composte più di due tragedie, o che una trilogia «prometeica» (anche se progettata da Eschilo) sia mai stata condotta a compimento. Dobbiamo accontentarci di lavorare, come possiamo, sulla tragedia rimasta, confortati dalle cognizioni che abbiamo sul *Liberato*.

Un lato perennemente enigmatico del *Prometeo* è il modo con cui vi appare Zeus: il carattere del dio, almeno agli occhi di Prometeo e dei personaggi che stanno dalla sua, corrisponde punto per punto alla tradizionale raffigurazione ellenica del tiranno. Prometeo è la figura del perseguitato a causa della sua filantropia. Riprendendo il dio-briccone della tradizione folklorica (ma anche di Esiodo), un dio che portava un nome «parlante» (Pro-meteo, il «Pre-vidente») ed era divenuto il protettore dei vasai ateniesi, Eschilo lo trasformò in un poderoso simbolo di due valori insieme congiunti: benevolo trasporto per l'umanità; pratica, concreta sagacia. In un ampio monologo – che è un meraviglioso pezzo di «storia» umana sul filo della fantasia – Prometeo narra come non solo abbia procurato la fiamma agli uomini, ma come li abbia anche guidati fuori dallo stato di natura (quello stesso che Hobbes avrebbe secoli dopo descritto) verso le forme dell'esistenza civilizzata. E il suo dono principale era stato l'insegnamento delle arti pratiche (*technai*). Per questo «crimine» ora subisce il castigo da quello stesso Zeus che nell'*Orestea* «indirizza i mortali sul sentiero della sapienza» (*Agamennone* 176 sg.).

Il quadro scenico del *Prometeo* è prefissato dalla situazione: altri eroi tragici sono liberi di andare e venire, ma Prometeo, inchiodato a uno spuntone roccioso sul Caucaso, non può che soffrire, e ricevere visite. È oggetto di visite: da parte del Coro, composto dalle Oceanine, e da parte del padre loro, Oceano. Riceve poi la visita – spettacolare e inaspettata irruzione – di un'altra vittima di Zeus, la «fanciulla dalle corna bovine» Io, le cui sofferenze gareggiano in atrocità con quelle di Prometeo: ma questi tormenti, con il tempo, si placheranno, e questo futuro sollievo adombra la liberazione del titano. Prometeo è immoto, conficcato per il breve arco di tempo della durata scenica in un punto sperduto del mondo, eppure nessun dramma può vantare dimensioni spaziali più grandiose. L'intera terra rientra nell'arco drammatico, poiché Prometeo si fa narratore dei vagabondaggi di Io, passati e futuri (a cui si contrapponevano, a quanto pare, le spedizioni di Eracle descritte nel *Liberato*). Inoltre, benché i concreti movimenti scenici siano ridotti, il poeta fa scorrere sotto i nostri occhi il lungo processo di maturazione dell'uomo, dalla fase primitiva e ferina alla cultura politicamente ordinata in cui la vicenda personale di Io s'inquadra. La maggior parte del dramma si snoda con ampi discorsi espositivi. Dove pulsa, allora, il motore drammatico? Il fulcro è nell'ostinato braccio di ferro di Prometeo contro Zeus, nell'enfasi con cui si illustra la sua resistenza ferrea, e nel fatto che contro il suo aguzzino il sofferente possiede un'arma: un segreto. Zeus, ora, con il suo desiderio carnale fa di Io una vittima manifesta. Ma un giorno sarà lui, il dio, vittima dello spasimo erotico per una dea cui il fato ha prescritto di concepire un figlio che sarà più potente del padre: si profila per Zeus il rischio di esser sbalzato dal suo trono.

Poco sappiamo di ciò che accadeva dopo l'*Incatenato*. Nel *Liberato* Eracle doveva abbattere l'aquila che planava su Prometeo per rodergli il fegato. Alla fine, l'eroe scioglieva il titano da quei ceppi che Efesto aveva così solidamente confitto. La controversia fra Zeus e Prometeo doveva essere, non sappiamo per quali vie, risolta. Il segreto veniva svelato, poiché Zeus non si maritò con la misteriosa dea, Teti; dunque si celebrava una riconciliazione, ma fino a che grado e con quali patti non è chiaro. S'è formulata un'ipotesi, con una

sua plausibilità: Zeus non si limitava a concedere la sopravvivenza della stirpe umana, ma ai doni tecnici e intellettuali elargiti da Prometeo aggiungeva un suo personale regalo, la Giustizia, senza la quale non si dà società sulla terra. Interpretare queste vicende nel senso che Zeus «è maturato», ha subìto cioè un'evoluzione, è illazione audace, oltre le testimonianze testuali. Forse il quesito su cui interrogarci è questo: l'umanità delle origini, secondo l'affresco che Eschilo ne traccia nel *Prometeo*, sotto quali diverse spoglie poteva raffigurare a se stessa l'impero del mondo, se non quelle della repressione del potere spietato?

Questo sguardo a volo d'uccello sul teatro superstite avrà potuto formare un'idea, un riflesso, nel lettore, della potenza espressiva – e della gamma tematica – delle tragedie eschilee. Certo, non è compito facile stringere in una sintesi la tempra di Eschilo drammaturgo e pensatore religioso (due caratteri indissolubili in questo poeta): l'asprezza dell'impresa risiede in parte nel fatto che in Eschilo s'intrecciano qualità diverse, quasi in lotta reciproca. Nel tempo s'è formato dell'Ateniese un ritratto stereotipato: il moralista irriducibile, l'ispirato araldo di uno Zeus concentrato principalmente nel castigo inesorabile di chi calpesta la sua legge; un genio dello stile solenne, dotato di così vertiginosa fantasia da isolarlo in una torre d'avorio, inaccessibile alla mentalità comune. È un quadro veritiero, e insieme ingannevole.

Nessun dubbio, lo stile di Eschilo è magnifico: non magniloquente, nel senso che presenta un'indipendenza superba dalla decorazione stilistica fine a se stessa. Sfarzoso, ma docile alle regole; se talvolta pare esuberante, è rigoglio che si sposa sempre a pienezza di messaggi. Un'analisi veramente proficua dello stile non si può operare senza una rassegna di esempi che, per lo spazio concesso, è qui impraticabile. Si possono però fissare alcuni punti essenziali. Per esempio, il vocabolario di Eschilo. Il suo raggio è enorme. Ha dei debiti nei

confronti dei predecessori epici e lirici, ma nel gran naufragio della poesia più antica è problematico stabilire l'entità e la qualità del prestito. Eppure Eschilo ha ogni diritto d'esser considerato un innovatore audace. Il lato più «eschileo» è forse in quel suo coniare epiteti composti che dà un timbro inconfondibile al dettato. Come molti sommi poeti antichi e moderni, Eschilo godeva di un'orgogliosa padronanza dei propri mezzi linguistici. Le sue distorsioni rispetto al normale uso non si fermarono al terreno più minuto della semantica e della sintassi: nell'impiego della metafora – nessuno, salvo Pindaro, lo uguaglia in questo campo – le sue alchimie d'immagini sembrano talvolta inarcare il linguaggio, già simbolico, fino a punti vicini alla rottura; quando ne sentiva l'impulso, invece, sapeva tornire un'immagine unitaria con talento meraviglioso. Dei Greci caduti a Troia in anni passati, il Coro dell'*Agamennone* salmodia:

ὁ χρυσαμοιβὸς δ' Ἄρης σωμάτων
καὶ ταλαντοῦχος ἐν μάχηι δορὸς
πυρωθὲν ἐξ Ἰλίου
φίλοισι πέμπει βαρὺ
ψῆγμα δυσδάκρυτον ἀντ-
    ήνορος σποδοῦ γεμί-
    ζων λέβητας εὐθέτους.
(437-44)

Ares cambiavalute, che permuta corpi
e alza la bilancia in scontro di lame,
da Troia rimanda alle famiglie
incenerito pulviscolo, peso di disperate
lacrime. Riempie di cenere
– il prezzo di un uomo –
le urne capaci.

Lo stile è grandioso sia nei dialoghi, sia nelle sezioni cantate. Ma Eschilo ha nella sua corda anche la semplicità espressiva, e ai personaggi di rango più umile assegna toni di linguaggio più quotidiani.

Anche le figure secondarie non vanno dimenticate, altrimenti corriamo il rischio d'immiserire ingiustamente il ventaglio della sua sensibilità. Nell'*Agamennone* non esiste solo lo stile di Clitennestra (ne è emblema il racconto della «staffetta di fuoco»), o il compassato eloquio del reduce trionfatore: ci imbattiamo anche nella Scolta e nell'Araldo, con la loro vena di campagnoli acidi, e con quel gretto concentrarsi sui bisogni personali che vogliono ritrarre con trasparenza gli effetti dei solenni e tragici eventi sulla gente comune. Erano vere e proprie parti per «caratteristi»: non è escluso che proprio attraverso figure come la Scolta e l'Araldo dell'*Agamennone* abbia fatto breccia inizialmente nel teatro tragico greco quella sfumatura di realistica spontaneità nel disegno di certi caratteri. Nelle *Coefore* la Nutrice rievoca i tempi di quando Oreste neonato si bagnava e insudiciava le fasce. Forse non era troppo giustificata la nostra sorpresa, quando tornarono alla luce ampi squarci di drammi satireschi eschilei, e «si scoperse» con che delicata naturalezza il poeta trattasse i temi osceni tradizionali in quel genere, o che ninna-nanna incantevole Sileno sappia canterellare al piccolo Perseo, mentre il bimbo giocherella con il suo fallo madornale (nei *Diktyoulkoi*, «Quelli che trainano la rete»).[45]

Un'arte della parola scenica sottile, raffinata e poliedrica, quella di Eschilo. Ma il poeta v'impastava una padronanza geniale dell'effetto che scuote e travolge, spesso prodotto impiegando la pura energia – o icasticità – del suo linguaggio. Con differenti metodi, i tre maggiori tragici condividono la pratica di sfruttare per i propri scopi drammatici le risorse dello spettacolo, non meno che del linguaggio. Gli effetti scenici di Eschilo spiccano per potenza. A riprova, abbiamo già citato lo spettro di Dario che sorge dal sepolcro, l'improvviso irrompere di Io con le sue corna bovine e l'intero snodarsi di scene spettacolari nelle *Eumenidi*. Bisogna ora aggiungere l'impetuoso ingresso delle tebane sconvolte

dal terrore (compongono il Coro) nei *Sette contro Tebe*: il loro non è un regolare incedere, ma una rotta danza in ritmo docmiaco. Ecco poi le grida, gli scuotimenti di Cassandra quando, dopo un ostinato mutismo, cade nel parossismo profetico. Sono esempi di *ekplexis*, «sbalordimento», un effetto di cui già parlarono i critici antichi. Nell'*Agamennone* la scena si spalanca su una Clitennestra che giganteggia sui cadaveri delle sue vittime; nelle *Coefore* Oreste si erge sulle proprie. In entrambe le scene, un effetto spettacoloso e possente: ma il fine drammatico non si limita a questo, è più complesso, poiché un confronto s'impone doverosamente tra i due quadri scenici e s'innesca il problema del rapporto etico fra le due azioni dei protagonisti. Insomma, il tutto obbedisce a un disegno; e questo costruire immagini sceniche che si richiamano a distanza, su preciso progetto, non è isolato nell'arte di Eschilo.

L'arte greca – sia in letteratura, sia in campo figurativo – ha una sua caratteristica dose di formale schematismo. Un tema di studio su cui la critica recente si è a lungo esercitata è quello della composizione ad anello, osservata in Omero e che con ogni probabilità è sorta come utile espediente del cantore orale. La ritroviamo in Pindaro e la sua presenza in questo poeta ce ne lascia dedurre l'uso anche nei suoi predecessori in campo lirico. Nella composizione ad anello una parte, breve o estesa che sia, è siglata dalla ricomparsa di una parola o di un tema impiegati in apertura. Quando l'impiega un grande artista, questa tecnica non resta un mezzuccio del mestiere, sterile e ripetitivo, ma al loro riapparire la parola o il tema sono veicoli di significati più «pesanti» di quelli comunicati in precedenza: l'espressione «sollievo al mio soffrire», che sigla la prima parte del soliloquio della Scolta, accovacciato di guardia sulla torre, assume, in questo secondo punto in cui appare, significato più denso rispetto a quello che aveva nel verso iniziale (*Agamennone* 1 e 20); le parole e i temi, le metafo-

re e i simboli riutilizzati alla fine dell'*Orestea* lanciano messaggi diversi e più intensi di quelli emessi nelle prime battute della trilogia. La tecnica della composizione anulare si dispiega nei testi di Eschilo capillarmente, e in ogni proporzione. Il poeta ha un'altra freccia al suo arco, per acuire la tensione: l'immagine metaforica. È inconfondibilmente eschileo il protrarre da un capo all'altro del dramma una o più immagini: nei *Sette* la nave dello Stato; nelle *Supplici* gli uccelli da preda; nell'*Orestea* reti e trappole, il che significa un complesso sistema di metafore tratte dal mondo della caccia e della pesca. Quelli citati sono solo casi particolari di un fenomeno creativo più vasto. Parole isolate, o gruppi di termini, veicoli di temi nodali vengono ripetuti, spesso fino ai livelli dell'enfasi. Un esempio: nell'*Orestea* incontriamo le parole del potere e della vittoria associate al tema del predominio maschile/femminile; termini legati al concetto di eredità; i vocaboli della giustizia e del procedimento giudiziario. Le opposizioni polari fra bene e male, luce e tenebra, gioia e amarezza, note di trionfo e di lutto, violenza e convincimento percorrono la trilogia da capo a fondo. Ai critici tutto il diritto di duellare su questa o quella interpretazione, ma non può non esistere un accordo assodato sul fatto che la trama drammatica di Eschilo *è* densa, che le ripetizioni *sono* volute, che i temi *sono* ripresi da un punto all'altro dei testi. Analogo discorso va fatto per quelle ambiguità che Eschilo usa come una specie di condensate metafore, che fungono da echi di motivi apparsi in precedenza e da preludi anticipatori di altri, che si rincontreranno nel corso del dramma. Lo scopo è di costruire legami tra frammenti tematici che, allo sguardo superficiale, appaiono dispersi. Alcuni critici sono più prudenti nell'individuare l'ambiguità in punti precisi del testo, ma chi potrebbe confutare che, in generale, la lingua di Eschilo sia ricca di una conscia ambiguità, che gli spunti allusivi al tema genitori e figli, nell'*Agamennone*, siano introdotti con il pensiero rivolto al matricidio nelle *Coefore*, e che infine certi accenni di linguaggio giudiziario e processuale nelle due prime tragedie siano segnali anticipatori, protesi al dibattimento che avverrà nelle *Eumenidi*?

Queste sono dunque alcune delle risorse che Eschilo dispiega nell'arte. Esse spaziano dagli effetti travolgenti, spesso fondati sullo «spettacolo», alla tecnica di condurre i temi a punti di soluzione critici e aggrovigliati. Ma a quali scopi drammatici tendono, questi mezzi d'espressione? Qual era la visione eschilea del mondo, e in che cosa era essa una visione «tragica»? E forse, con queste domande, tocchiamo il cuore della più complessa e ricca fusione di motivi. La concezione e il genio linguistico di Eschilo si alimentano da radici confitte in un arcano passato, in un mondo infestato da spettri di terrore e superstizione; eppure molti studiosi hanno scorto nel suo teatro un dominio della ragione, la tempra di un pensiero che sa generalizzare, uno sguardo capace di scandagliare i problemi basilari dell'esistere umano, uno slancio dalla tenebra verso la luce.[46] Ma bisogna aggiungere che, in questa sfera dell'interpretazione, restano vaste zone di contrasto fra gli studiosi, e che ogni pretesa di fornire «letture» integrali e coerenti del teatro eschileo superstite presta il fianco, in un modo o nell'altro, al rischio dell'arbitrarietà, dell'illazione personale.

In Eschilo, la tragedia s'impernia sul destino dell'uomo, e assume a tema il fato di un Eteocle o d'un Agamennone. Ma l'individuo è viva frazione di una famiglia, di un gruppo parentale dai fitti vincoli: Eteocle è gravato dalla maledizione di suo padre; Agamennone eredita, del proprio, le colpe. E la famiglia è un nucleo di una comunità ancora più ampia di affini, la *polis*. Tutte queste entità – singoli e cellule famigliari – appaiono reciprocamente annodate, con quei legami che vigevano ancora nel mondo sociale contemporaneo a

Eschilo: il rapporto fra *oikos* e *polis* fa da tema portante nei *Sette contro Tebe*, ed è appena meno cruciale nell'*Orestea*. Tutte le questioni di grande rilievo sono sociali, e investono la vita sociale del tempo stesso in cui il poeta vive. Nel contesto della finzione eroica la *polis* appare ridotta ai minimi termini: ma il poeta non può parlare, il suo pubblico non può recepire discorsi relativi alla *polis* senza che i loro pensieri corrano alle proprie esperienze politiche, e per questi motivi nell'*Orestea* il disegno narrativo si snoda con naturalezza irrinunciabile dalla monarchia mitica di Argo ad Atene e all'Areopago, a una corte giudiziaria e a un processo; le Eumenidi elargiscono le loro benevole promesse ad un'Atene con cui Eschilo e i suoi ascoltatori avevano intima famigliarità. L'Ateniese componeva per il proprio tempo, per i concittadini.

Individuo, famiglia, Stato: tre mondi che dipendono dagli dèi. Ne risulta che le questioni personali, sociali e religiose interagiscono strettamente. Ma che cos'erano, per Eschilo, questi dèi, e come intervenivano nel mondo degli uomini? Nel campo degli studi eschilei è invalsa da tempo una giustificata opinione: Zeus è il punto focale della religiosità del poeta. Eschilo si consacra all'approfondimento di un aspetto teologico definibile «teodicea», sostantivo composto da *theos*, «dio», e *dike*, «giustizia», e che dunque significa la giustizia, i rettilinei motivi dell'azione divina. Ma questa teodicea non era creazione di Eschilo, o un puro frutto del quinto secolo. Più viva era fra i Greci la credenza che gli dèi si aggirassero lungo i confini (o addirittura all'interno) del mondo umano, e più acuta ne percepivano la presenza dominante, più si acuiva in loro l'ansia di comprendere *come* gli dèi reggessero le fila degli eventi. Erano forse gelosi del benessere e della potenza umani? Erano «giusti», come gli esseri umani desideravano che fossero? O erano proprio loro, gli dèi, che tramite infatuazione, accecamento inflitto all'uomo, si ponevano come

cause assolute delle trasgressioni che l'individuo commetteva e di cui pativa, ancora per mano divina, il castigo? Era forse questa la strada per cui i trasgressori venivano puniti e colpiti anche nella propria discendenza? Eschilo aveva ereditato questo pacchetto di domande: da Esiodo e Solone gli giungevano anche alcune risposte. Ma a domande e risposte il poeta aveva applicato il proprio marchio intellettuale.

Un poeta non è certo la fonte più autorevole per la formulazione e lo scioglimento rigorosi e razionali di questioni filosofiche o teologiche. Ma almeno su un punto cruciale il nostro Eschilo dà forma trasparente e sistematica ai suoi pensieri, ed è quando pone sulle labbra del Coro, nell'*Agamennone*, 750 sgg., questa sua verità: cause di pena non sono benessere e prosperità in sé, ma l'empia colpa e la trasgressione, che sempre si lasciano alle spalle una semenza di altre colpe e violenze. In tal caso, l'orrenda semina germoglia in cuore alla famiglia; scopriamo così che Agamennone cade sotto il peso non solo delle colpe proprie, ma di quelle di Atreo, suo padre; e Clitennestra grida alto d'incarnare il genio di vendetta che si accanisce contro la casata di Argo. Ma a questo punto del dramma ci imbattiamo in una formulazione diversa: certo, il *daimon* è intervenuto, con forte appoggio, ma non per questo Clitennestra è autorizzata a declinare la propria responsabilità nel crimine.

ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ
αὐχεῖς εἶναι τόδε τοὖργον ἐμόν,
μὴ δ' ἐπιλεχθῇς,
'Αγαμεμνονίαν εἶναί μ' ἄλοχον·
φανταζόμενος δὲ γυναικὶ νεκροῦ
τοῦδ' ὁ παλαιὸς δριμὺς ἀλάστωρ
'Ατρέως χαλεποῦ θοινατῆρος
τόνδ' ἀπέτεισεν
τέλεον νεαροῖς ἐπιθύσας.
ΧΟΡΟΣ
ὡς μὲν ἀναίτιος εἶ

τοῦδε φόνου τίς ὁ μαρτυρήσων;
πῶ πῶ; πατρόθεν δὲ συλλή-
πτωρ γένοιτ᾽ ἂν ἀλάστωρ.
(1497-1508)

CLITENNESTRA
Tu gridi che questo gesto è mio:
smetti di pensare
che io sia la moglie di Agamennone!
Mascherandosi da sposa di questo
morto, l'arcano accanito spirito
vendicatore d'Atreo, brutale imbanditore
fece scontare tutto a quest'uomo
immolandolo, vittima matura a cambio
di vittime infantili.
CORO
Dunque non avresti colpa
in questo omicidio? Chi l'attesterà
a discarico? Ah, no. T'avrà tenuto mano
il genio punitore, sorto dalla stirpe.

Forse siamo nel giusto pensando che, per Eschilo, benché le cause divine e umane operino simultaneamente, la divina giustizia si compie tramite umani impulsi; perciò, qualunque sia il peso dell'eredità di colpe, della vendetta differita, un'oggettiva responsabilità grava sugli uomini che decidono e attuano gesti.

Sullo sfondo campeggia il problema della libertà e della costrizione. Concetti vivi e concreti nella mentalità dei Greci, che possedevano schiavi e animali da lavoro. La metafora del «giogo» ricorre nella tragedia, come pure l'idea di *ananke*, «necessità fatale». Innamorati della libertà, lucidamente consapevoli dei freni e delle pastoie loro imposte dagli dèi, i Greci si saranno ben presto interrogati sul grado della loro vera autonomia. Ebbene, quando i nostri pensatori, i nostri esperti di teologia avranno posto un ordine definitivo in questa materia, allora, solo allora, ci sentiremo autorizzati a sindacare la coerenza intellettuale degli scrittori antichi: ma fino a quel momento, resterà sempre qualcosa da imparare da un poeta che sfidò con tanto trasparente impegno gli enigmi cruciali del divino dominio e della responsabilità dell'uomo. E non comprenderemo la questione, finché non ci renderemo conto che per Eschilo Zeus non era tanto la soluzione del problema, ma «il» problema, nudo e crudo (ed è questo il motivo per cui tale problema, nelle sue sfaccettature, ci viene presentato in miti così differenti come quelli dell'*Orestea* e dei drammi prometeici).

Solo nell'*Orestea* ci è dato contemplare, schierati al completo, gli anelli che formano la catena del pensiero eschileo. Il tema principale è la giustizia, nella forma che chiamiamo «del taglione». Gli esseri umani accusano i torti subiti, e reagiscono «occhio per occhio, dente per dente». Ma così agendo essi non sono che il braccio secolare di una giustizia superiore. Rivendicare per sé questa funzione, non è un crimine – gli Atridi che marciano su Troia, la coppia Clitennestra-Egisto sono «ministri» di dio – ma tutto ciò sfocia in un pelago di eventi luttuosi. Più volte spuntano le Erinni, entità demoniche nelle quali Eschilo rinvenne – o plasmò – un simbolo di giustizia ferrea e castigatrice, radicata in un'antichità che non conosceva misericordia. Nei due drammi conclusivi, il perno tematico e narrativo, netto e fermo, è quello di Oreste. Il suo caso è il seguente: egli commette il matricidio non solo nelle vesti di docile inviato di Apollo, ma anche come vivente testimonianza di una norma rammentata dal Coro nel grande *kommos* delle *Coefore*, e già enunciata per tempo dal Coro dell'*Agamennone* quale solenne proclama di Zeus. E questa legge è che chi agisce deve, per queste sue azioni, soffrire.[47] Oreste ha agito. Deve dunque soffrire? Eccolo braccato dalle Erinni, «le cagne» della madre. Ad Atene egli è prosciolto, grazie al voto di Atena, che sanziona quella posizione privilegiata dell'uomo, del maschio, di cui già Apollo s'era servito come ossatura difensiva nella sua arringa per Oreste. Anche nell'ipotesi che un problema sociologico di tale portata (patriarcato? ma-

triarcato?) ammetta risposte recise, i voti della giuria umana sarebbero rimasti contrapposti in sospeso equilibrio, senza la mano di Atena. Intanto le Erinni smaniano e minacciano. Rimane ancora un nodo, da sciogliere. Il dramma – e con esso l'intera *Orestea* – non termina con l'assoluzione di Oreste, ma con la «conversione» delle Erinni in Eumenidi. Era inammissibile che demoni pieni di rancore incombessero su Atene. Se è vero che le Erinni («Eumenidi», ora) acquisiscono un volto di benevolenza (senza smarrire la fisionomia di punitrici), si potrebbe dire che Eschilo, nell'interesse della sua Atene, ha voluto evocare un altro aspetto delle potenze ctonie, quali elargitrici di fecondità. Ma anche con queste precisazioni resta, legittimo, il dubbio che una lettura di tal tipo possa veramente esaurire la complessità della scena conclusiva dell'*Orestea*.

Non c'è drammaturgo meno mite di Eschilo nello scolpire sulle scene il male tragico. Eppure l'*Orestea* – e, a quanto possiamo supporre, anche la vicenda delle Danaidi e i drammi prometeici – è siglata da una riconciliazione, da una luce di futura armonia. Un genere di tragedia che non ha avuto molti imitatori. Un Eschilo tenero, che pecca d'ottimismo? Lo neghiamo recisamente. Qual è dunque l'elemento che rende possibile la riconciliazione? Fra i congegni del pensiero greco, era compresa la polare opposizione tra brutalità (o violenza) e persuasione. Non c'è tematica più insistita, nell'ultimo Eschilo. Nella trilogia delle Danaidi brutalità e persuasione sono i canali, uno agli antipodi dell'altro, dell'approccio erotico. E Afrodite interverrà per far trionfare la persuasione. Nel *Prometeo* gli sgherri di Zeus sono Kratos e Bia, Dominio e Forza bruta, simboli che evocano una corrispondente pertinacia in Prometeo, eroe del dramma. Ma sono anche segni anticipatori di quella persuasione che, negli episodi perduti, deve aver guidato le linee del dramma alla conclusiva riconciliazione. Le prime scene dell'*Orestea* contengono una

vicenda di violenze cadenzate, ripetute colpo a colpo: la giustizia di Zeus, infatti, è rimandata a sempre nuove scadenze dalle Erinni, e un velo d'incomprensibilità, se non d'irrisione, si stende sul quell'«inno» a Zeus che risuona nella *parodos* dell'*Agamennone*, in cui il Coro allaccia, nel respiro della stessa frase, il beneficio (χάρις) e la violenza degli dèi (*Agamennone* 182 sgg.). Apollo ordina il matricidio e, quando è stato commesso, tiene a bada le Erinni, minacciosamente, con il proprio arco; Atena, invece, sa persuaderle. Nella cornice di un'Atene democratica, la dea guida la «persuasione» ad agire con efficacia su quelle autentiche personificazioni della rappresaglia selvaggia. Se agiva un concetto ispiratore dominante dell'ultima fase eschilea, era forse questa sua suprema visione religiosa, che gli dèi greci della potenza e della forza potessero anche mostrarsi con altro volto, con diverso stile d'agire: lo stile della persuasione.

4. SOFOCLE

L'ampio arco della vita di Sofocle sorvola quasi per intero il quinto secolo a.C. Vide la luce intorno al 496: la prima aggressione persiana alla Grecia era ancora di là da venire. Morì nel 406, quando s'andava spegnendo il conflitto del Peloponneso. Sofocle, nel tempo, apparve spesso come incarnazione e simbolo di quanto rappresenta l'«Attico», il «classico» più puri: alta compostezza, perfezione di forme, idealismo. Per certi versi, a giudizio degli studiosi, questo stesso Sofocle è anche il più sfuggente fra i tre maestri della tragedia greca. Nessuno confuta che sia un astro di primo splendore nella storia del teatro: e nei drammi superstiti – sparuto gruppo di sette dei centoventitre composti – è davvero problematico trovar traccia di quella «disuguaglianza» che Plutarco criticava.[48] Ma, al di là di questo punto

fermo, le interpretazioni si frantumano, discordi: ora serafico, pio, prono alle convenzioni; ora acceso paladino dell'uomo o, al contrario, pieno di sconforto pessimistico, questo Sofocle camaleontico muta fisionomia ad ogni nuovo libro scritto su di lui. Ma quel che più sconcerta è che l'opera di Sofocle, all'incontro con chi la legga, la reciti, o la contempli sulla scena, dà un'impressione di lucidità disarmante, perfino di semplicità: ma si tratta di un lucido e di un semplice che assomigliano a quelli di Virgilio, l'apparente superficie che vela un abisso, un groviglio di significati, resistenti a ogni tentativo di decifrarli e dipanarli in termini estranei a quelli stessi dell'autore.

Lo sforzo critico è reso ancor più accidentato dall'esiguo numero di drammi rimasti, dei quali è per lo più impossibile stabilire una datazione. Così non ci è dato ripercorrere le tappe dello sviluppo sofocleo. Tutto quanto resta a testimoniare i primi cinquant'anni di una carriera prodigiosa sono quattro drammi e una manciata di frammenti. L'anno 468 è indicato come quello del primo impegno in una competizione tragica, che fu anche un trionfo su Eschilo. Nessuna delle tragedie a noi note è però ragionevolmente databile anteriormente agli anni Cinquanta. Molti storici della letteratura collocherebbero l'*Aiace* prima dell'*Antigone* (tardi anni Quaranta, con buona probabilità: si veda l'Appendice), benché le prove relative non siano stringenti. Il dramma *Trachinie* è spesso datato subito dopo *Antigone* e prima di *Edipo Re* (decennio 430-20): ma, ancora una volta, su basi documentarie fragili. Nei casi di *Elettra* (fra il 418 e il 410), *Filottete* (409) e *Edipo a Colono* (circa 406) procediamo per lo meno su terreno più sodo, e alcuni caratteri del Sofocle «tardo» possono essere ben definiti. In generale, cozziamo semplicemente contro un muro: non c'è materia sufficiente per ricostruire una vicenda letteraria.

Ci restano sparse note sui giudizi e le idee che circolavano nell'antichità sui pregi artistici di Sofocle e il suo grado nella storia del teatro. Certo, questo può aiutarci a ricucire almeno qualcuno degli strappi in ciò che sappiamo di Sofocle, a patto di procedere tra le informazioni con piedi di piombo, sfrondando le infiorescenze aneddotiche più fastidiose. La tradizione biografica su di lui è un coro ininterrotto di inni di lode: Sofocle era di ottimi natali, Sofocle era cortese, era raffinato, un vero patriota, d'una devozione senza uguali. Un quadro troppo roseo per non destare sospetti. Ma è giusto attribuire un certo peso a questa sinfonia di lodi che echeggia dai contemporanei del poeta. Sofocle era trattato con i guanti perfino dai poeti comici, che con i colleghi tragediografi non erano certo teneri, e non perdevano l'occasione della punzecchiatura e del sarcasmo. Ione di Chio – che gli era amico – narrò di lui episodi che illustravano la sua gaia serenità e lo spirito arguto: tratti che rendono credibile il Sofocle dipinto nella *Vita* antica, persona accattivante, con un fascino che stregava. Per numero di trionfi teatrali, batteva largamente ogni rivale del suo tempo, e ciò può far pensare che fosse primo anche nel cuore della platea. Salì sul podio più alto con almeno i due terzi delle sue opere; non si classificò mai peggio che secondo. E non basta. Era un uomo pubblico, popolarissimo. Se le nostre fonti sono, almeno in qualche misura, degne di credito, Sofocle ricoprì anche responsabilità di potere. È certo che fosse eletto *strategos* almeno una volta (441/0). È anche probabile che fosse lui, e non un omonimo, *hellenotamias* nel 443/2, e uno dei *probouloi* dopo il disastro ateniese in Sicilia. Fu anche impiegato in ambascerie, secondo l'antica *Vita* (1). Ebbe un ruolo penetrante nella vita religiosa di Atene: quando si trattò d'introdurre nella polis il culto di Asclepio, l'impegno di Sofocle fu così decisivo che lui stesso fu fatto segno a onori eroici, dopo la morte, e distinto con l'appellativo liturgico di *Dexion*. Fondò una dinastia di uomini di teatro, come ave-

va fatto Eschilo: suo figlio Iofonte e suo nipote Sofocle erano tragediografi di un certo livello.

Le fonti antiche sono loquaci sul contributo dato da Sofocle alla storia della tragedia. Aristotele (*Poetica* 1449a18) accredita a lui l'introduzione del terzo attore, presumibilmente in un'epoca fra il 468, anno del suo primo concorso, e il 458, quando Eschilo si servì di un terzo attore nella sua *Orestea*. Il miglioramento tecnico aprì il campo a elaborati effetti drammatici (si veda a p. 571), e questo balza agli occhi: più complicato è interpretare un'altra novità sofoclea, l'aver elevato il numero dei coreuti da dodici a quindici. Quale esigenza vi si celava? La nostra solita fonte (*Vita* 4) ci confida che Sofocle rinunciò alla pratica di recitare lui stesso nelle proprie tragedie, e la causa addotta è la fragilità di voce. Ma forse erano intervenute variazioni nell'allestimento delle feste dionisiache, che devono aver distolto i drammaturghi dal doppio ruolo di autori e attori. A detta del Lessico Suda, fu Sofocle il pioniere nell'uso di presentare al concorso pezzi su temi diversi, rinunciando alla trilogia «legata» (tetralogia, conteggiando anche il dramma satiresco).[49] Notizia non del tutto veritiera: sappiamo che Eschilo scese in lizza, almeno una volta, con drammi «slegati» (*Fineo*, *Persiani*, *Glauco Potnieo*, anno 472). È però verosimile che a Sofocle si debba la consapevole rottura d'una abitudine che con Eschilo s'era consolidata in regola definitiva. Così Sofocle disegnò la misura drammatica – il «pezzo singolo» – destinata a prevalere nella tradizione teatrale europea.

Sofocle introdusse la *skenographia*. Questa è una notiziola ermetica di Aristotele (*Poetica* 1449a18). Conosciamo troppo poco sul teatro del quinto secolo per azzardarci a descriverne il significato tecnico; probabilmente *skenographia* è un termine relativo a cartoni dipinti con scene prospettiche per le pareti (quinte e fondali) della struttura in cui si svolgeva la tragedia. Tale

skenographia doveva rappresentare, all'inizio, una generica facciata di palazzo, piuttosto che elementi architettonici o «ambientali» con specifico legame a questa o quell'opera distinta (si veda a p. 489 sg.). È chiaro, si era agli albori dell'arte teatrale, e almeno nelle fasi iniziali della carriera sofoclea c'era libero campo per la creatività e l'inventiva degli uomini di spettacolo. Sofocle avrà influenzato Eschilo e ne avrà, nel contempo, calcato le orme. Ed è pacifico che anche con Euripide Sofocle abbia avuto trame di reciproci influssi.[50] Lo prova la serie di passi paralleli nell'opera dei due. Per circa mezzo secolo i due maestri si sfidarono sul terreno rovente dei concorsi drammatici in Atene.

In Sofocle un aspetto dell'arte brilla di luce particolare: fu consapevole a fondo del suo mestiere di scrittore. Suda registra il titolo di un suo trattato: *Sul Coro*. Ne è scaturito un vespaio di illazioni, ma invano: di quest'opera in prosa tutto è dubbio (il titolo stesso potrebbe significare piuttosto qualcosa come «Sulla tragedia»). Parecchie fonti antiche ricordano giudizi letterari attribuiti a Sofocle, e proprio quello scritto potrebbe anche essere la miniera di tali citazioni. Più verosimile, però, che fossero «battute di spirito» gelosamente custodite fra i ricordi da amici e persone a lui vicine. Avrebbe dichiarato, ad esempio, che Eschilo faceva sempre «la mossa giusta» senza sapere cosa stesse facendo. È una facezia, ma è stata sfruttata per dimostrare un forte interesse, da parte di Sofocle, per la consapevolezza tecnica (ma teniamo conto che il rilievo s'incastona in un pettegolo brano di Ateneo riguardante il vizio eschileo d'alzare il gomito, 1.22a-b). Euripide è tema di un altro *bon mot*, celeberrimo, conservato nella *Poetica* (1460b35): «Io dipingo gli uomini come dovrebbero essere; Euripide come sono». Sofocle avrebbe anche stilato un'analisi più articolata sulle successive fasi della propria arte, un giudizio su di sé che riesce ad essere un vero rompicapo per gli interpreti: «Sofocle

amava ripetere che dopo aver seguito fino al limite lo stile sontuoso di Eschilo, poi l'artificiosità severa del modo proprio d'elaborare i drammi, finalmente approdò a quel genere di stile che meglio e più completamente esprimeva il carattere» (Plutarco, *Sul progredire nella virtù* 7). Sulla base di sette sole tragedie superstiti è impensabile di rintracciare con esattezza queste tre fasi interne. Un gruppo di studiosi ritiene che lo stadio «eschileo», quello iniziale, non sia rappresentato nell'opera sopravvissuta: ancor meno chiaro è se disponiamo o non disponiamo di testi ascrivibili alla seconda fase. Sul piano di una certezza critica, il passo plutarcheo documenta solo la consapevolezza del proprio mestiere di letterato da parte di Sofocle, oltre al suo interesse per il «carattere».

Dipingere caratteri: ecco un talento poetico che i critici antichi ponevano in risalto come inconfondibilmente sofocleo. In alcune righe della *Vita* (21), una delle più convincenti annotazioni al proposito:

οἶδε δὲ καιρὸν συμμετρῆσαι καὶ πράγματα, ὥστ᾿ ἐκ μικροῦ ἡμιστιχίου ἢ λέξεως μιᾶς ὅλον ἠθοποιεῖν πρόσωπον. ἔστι δὲ τοῦτο μέγιστον ἐν τῆι ποιητικῆι, δηλοῦν ἦθος ἢ πάθος.

Fu maestro nel dare all'azione l'esatta cadenza di tempo, cosicché nel respiro breve di mezzo verso, o di un'espressione sola, creava un carattere. È il cuore della poesia, questo: illuminare carattere e sentimento.

In un altro punto (6, citazione di Istro) la *Vita* rammenta che Sofocle componeva le opere con un'attenzione costante al grado di abilità degli attori e dei coreuti che le avrebbero portate in scena. Potrebbe essere una nuova prova a conforto del suo impegno specifico nella raffigurazione del carattere. Non sappiamo però se le parole si riferiscano al mestiere di attore, o alle qualità vocali e musicali: il senso potrebbe anche essere che Sofocle commisurava la proporzione delle parti liriche, destinate agli assolo cantati, alla classe interpretativa dell'organico a disposizione.[51]

Sofocle, soprannominato l'«Ape», possedeva uno stile «di miele». Era l'apprezzamento più alto per l'opera di un poeta o di un oratore, e su tal punto il coro elogiativo delle antiche fonti non ha una stecca. La «dolcezza» (γλυκύτης), che ai Greci suggeriva l'idea di un'eloquenza fluida e ricca di fascino, appare nella *Vita* (20) fra le doti principali di Sofocle; le altre sono il senso del giusto tempo scenico (εὐκαιρία), l'audacia (τόλμα), lo screziato intreccio (ποικιλία). È un genere di elogi che gli antichi tessevano per lo stesso Omero; e quando definivano Sofocle l'«Omero della tragedia» (Polemone, citato da Diogene Laerzio 4.20), o «il vero alunno d'Omero» (*Vita* 20), impiegavano l'espressione come metro di statura poetica, non per indicare uno smalto particolarmente «omerico» dello stile sofocleo.

Ed eccoci ad Aristotele. I suoi scritti sono posteriori rispetto alla massa della tradizione critica, e per lui Sofocle incarnava l'ideale dell'autore tragico, il vertice indiscutibile dell'arte. L'*Edipo Re* è additato più volte come modello perfetto. Le note su Sofocle sono positive o entusiastiche, come quando in 1456a25 Aristotele esalta il suo genio superiore nell'elaborare la parte del Coro. Si deve all'autorità schiacciante della *Poetica* nella cultura critica, e alla posizione centrale di Sofocle nella storia, se i critici si lasciarono orientare a vedere il poeta come «la legge», «la regola» della tragedia: al suo confronto, Eschilo è spesso apparso come rude aurora dell'arte, Euripide come stanco crepuscolo.

Ai puri osanna della critica aristotelica s'è via via sostituito qualcosa di profondamente diverso. Per gli studiosi moderni, a partire dal diciannovesimo secolo, è diventato centrale il problema interpretativo del «significato» assunto dall'opera di Sofocle: questione che, tradizionalmente, si trascurava, o si dava per scontata.

Impostato nella sua forma più cruda (aveva Sofocle una «morale» esplicita, un «messaggio», insomma una filosofia?), il quesito conduce fatalmente fuori strada, al vicolo cieco dell'incomprensione: la tragedia sofoclea non vuole mettere a fuoco idee, ma l'agire e il soffrire di uomini e di donne. Certo, il poeta schiera i suoi personaggi a viso aperto contro i basilari grovigli della vita, ma in nessun punto ci porge soluzioni lineari e limpide. Si peccherebbe d'ingenuità ad aspettarsi da Sofocle risposte incise col bisturi: ciò non significa che nell'arco delle sette tragedie superstiti non si possa mettere in luce una linea, una coerenza notevole di atteggiamento, anche se il periodo della loro composizione abbraccia oltre quattro decenni. Per concludere, non è improprio parlare di un «modo» sofocleo, un tratto inconfondibile con cui il drammaturgo elaborò certi temi della tragedia.

C'è in tutte le tragedie un identico pilastro drammatico: l'immagine sempre bifronte dell'uomo. In essa, al chiaro talento eroico s'oppone la disarmata fragilità alla rete degli eventi. Certo, nulla di nuovo: era l'angolatura da cui i Greci avevano osservato da sempre la condizione mortale. Ne fanno fede i testi di Omero, degli elegiaci arcaici, dei poeti lirici. Ma Sofocle crea un'espressione originale, nelle forme del dramma. Come tutti quei poeti prima di lui, Sofocle pare ossessionato dal bisogno di dimostrare con certezza che lo spirito umano, nella sua fibra profonda, detiene dignità e valore: l'uomo ha in sé la *potenza* del coraggio, della sagacia, dell'energia morale, insomma dell'umanità (benché permeato, insieme, di quel fattore che Bernard Knox definisce «autostima appassionata»):[52] la dote eminente è la capacità di fronteggiare la sofferenza con un conscio resistere, non con quel genuflettersi ottuso che è proprio dell'animale. La presenza del «male» nel mondo non è dimostrazione che quei caratteri positivi non esistano, o che il loro valore si possa annientare: traduciamo con «male», in mancanza dell'espressione più

esatta, il *to kakon* greco, che è insieme malasorte, dolore, vizio. Questo polo negativo è sempre riconosciuto dal poeta come una faccia reale del mondo, quale è: impastate con la sua idoneità ad elevarsi a grandi altezze, l'uomo ha in sé disperazione e mortale pochezza. Può dunque essere «divino» nei talenti naturali e nell'eccellenza degli esiti: ma è anche preda di un'immensa ragnatela di circostanze esterne che sfuggono al suo dominio, imprigionato dal fattore tempo, dall'ignoranza del passato, del presente e del futuro, accecato dalle passioni che ne offuscano l'intelletto e ne minano la volontà, sempre sul filo del rasoio di devastare se stesso o chi gli sta vicino con la sua incapacità – o riluttanza ostinata – a comprendere.

Questo è lo sfondo ideologico sofocleo, costante e coerente nel suo teatro, benché varino da dramma a dramma le sfumature e le intensità. Nell'*Aiace* si porta crudamente in primo piano il dualismo della condizione umana: il reagente è in questo caso dato dal contrasto fra due impostazioni etiche, il codice eroico e l'ideale tipico del quinto secolo, quello della *sophrosyne*, l'equilibrio interiore, fermo restando che (come sempre, nel dramma sofocleo) il cuore dell'interesse teatrale non pulsa in uno scontro di concetti astratti, ma nell'agire e nel patire umani: nella devastazione, nella morte, nella sepoltura dell'eroe Aiace. Un campione di guerra, convinto d'aver subìto una rozza ingiuria, poiché non fu ritenuto degno di fregiarsi del più alto emblema d'onore, medita d'infliggere una cruenta vendetta ai suoi antichi compagni d'arme. È però vittima di un'allucinazione che lo spinge a massacrare del bestiame, invece delle sue sperate prede umane. L'azione della tragedia si impernia sul suo ritorno alla lucidità mentale, sulla vergogna che ne sgorga e la costernazione allo scoprire che quei corpi insanguinati non sono quelli dei suoi nemici: l'epilogo è il suicidio di Aiace. Che senso ha questa catena di fatti e, in particolare, la scelta di autodistruzio-

ne? C'è un messaggio e quale, in questo ritratto di Aiace? È una pagina da manuale, scritta per le scene, su un caso di psicologia distorta? Un inno agli ideali eroici, sulla tonalità del requiem, nel riconoscimento che nel mondo nuovo degli uomini sono ormai improponibili? Un esempio edificante di arroganza castigata? O, infine (prospettiva più semplice, ma anche più penetrante), un'esplorazione in seno a una delle universali categorie dell'esistenza umana?

Nel suo nudo ed esteriore schema, il comportamento di Aiace appare da psicopatico. Ma la tragedia non si conclude con quella sua agonia infame. C'è una riabilitazione, esplicata da esequie coronate dai massimi onori eroici. Si aggiunga che i sentimenti della platea si orientano tutti in favore di Aiace (sulla scia delle battute di Odisseo nel prologo, poi del Coro e di Tecmessa) con tale simpatia che critici e commentatori finiscono con il lasciare nell'ombra la brutalità del violento, per magnificare l'atto eroico del campione che sdegna il compromesso, scegliendo di sacrificare la vita, piuttosto che rinunciare al proprio modo d'intendere e porre in pratica l'ideale virile. «L'uomo d'eletto sangue deve nobilmente vivere, o nobilmente morire» (479-80). Ma anche questa lettura della tragedia offre il fianco alla critica, in questo punto: come può considerarsi «eroico» ordire un assassinio a tradimento degli Atridi e fantasticare di torture inflitte a Odisseo? Ma c'è dell'altro. Per ben due volte Aiace s'è vantato di non saper che farsene del divino aiuto in battaglia (774 sgg.): un atteggiamento riconoscibile come bestiale, o mosso dal pensiero – eccedente la misura umana – che lui, Aiace, è individuo troppo speciale, troppo forte per sentir bisogno della mano di dio. Quindi s'intrecciano in noi il ribrezzo per quegli atti e quegli impulsi, e un sentimento di cordialità per Aiace. Come conciliare queste reazioni? Una via è di inquadrare la sua figura in termini non universali, ma storici: un simbolo vivente dell'antico codice eroico, che ora deve lasciare libero campo al nuovo ethos del quinto secolo, quell'«equilibrio» di cui è tipica immagine la *sophrosyne* di Odisseo. Ma il piede d'argilla di questa prospettiva critica è che il motore drammatico dell'opera non s'impersona in Odisseo che, per quanto figura accattivante e degna di stima positiva, non può calamitare il nostro interesse nella misura di Aiace: Aiace è il protagonista tragico, e il nostro compito è costruire un'interpretazione che non lo confini nell'ingranaggio troppo ristretto e modesto di una dinamica d'evoluzione storica.

Allo sguardo affrettato, Aiace appare ben poco credibile, come modello d'umanità. Ma acquista un significato universale in virtù del dolore, scatenato in lui dal senso di una degradazione infinita, della vergogna, conseguenti a un disastroso errore di condotta. Egli ha cullato un suo sogno di vendetta, solo per scoprire che le sue vittime sono povere bestie di gregge. L'eroe reagisce subito con una costernazione senza fondo, al pensiero che potrebbe riversarsi su di lui la derisione del gruppo sociale. Perciò ha un unico desiderio: che i suoi marinai lo eliminino (361). I suoi rapporti con l'equipaggio, con la sua donna e il figlioletto (improntati ora a durezza, ora a più dolci modi), e l'ansioso ricorrere del suo pensiero ai genitori, tutto contribuisce a costruire il suo quadro tragico. Quindi Aiace può conseguire la sua piena identità solo circondato dalla propria famiglia e dai subordinati, e solo occupando la sua posizione nel contesto sociale. Ma in questo momento egli è emarginato, è un oggetto d'odio: da parte degli dèi (così interpreta Aiace l'episodio della propria allucinazione: non può che essere un colpo sferrato da una divinità); da parte di Greci e di Troiani; ed infine gli è precluso il ritorno in patria, l'incontro a viso aperto – di lui, Aiace, disfatto dall'umiliazione – con il vecchio padre carico di glorie. La sola via di fuga da tanto disonore è una «nobile» morte: eppure è problematico trovar

spazio alla nobiltà, quando un uomo è in tale abisso di perdizione. Ma ecco, qualcosa accade, a trarre Aiace un poco fuori dal suo stato di prostrazione, anche se il suo intento di darsi la morte non è minimamente scalfito. Fino a questo punto egli ha impersonato una faccia sola di quell'immagine doppia dell'essere umano, cioè la capacità di compiere imprese grandi di cui l'individuo superiore è depositario, accompagnata – tale capacità – dalla caratteristica consapevolezza che un individuo di tale levatura è essenziale e unico, mentre uno sfregio al suo onore è inammissibile. Ora, nel suo intenso monologo ai versi 646 sgg., Aiace dispone se stesso nella trama del tempo che non conosce fine, e si avvede che tutti gli esseri umani devono accettare, come realtà piena, il mutamento. Anche l'eroe dovrà imparare a comportarsi con un'equa coscienza dei suoi umani limiti (*sophronein* 677).

Questa lunga battuta crea nella donna e nei marinai di Aiace l'impressione che egli abbia rinunciato a togliersi la vita: ma tutte le espressioni usate da lui sono a doppio taglio e la platea conserva, se non altro, la sensazione che Aiace è ancora fermamente deciso al suicidio. Perché Aiace sta qui deliberatamente ingannando le persone che gli stanno vicine? Non è questione cruciale, questa. Più importante è che noi percepiamo in tutta la sua intensità la riflessione di Aiace. Non c'è ripensamento, da parte sua, né una presa di coscienza che il suo accanimento contro gli Atridi e Odisseo era infondato. Non c'è rammarico, per questo. Una riduttiva lettura moralistica andrebbe del tutto fuori bersaglio. Ora Aiace ha acquisito nuove consapevolezze (che gli sono state ispirate – parole sue – dalla pietà per la sua donna Tecmessa, un sentimento che Aiace esprime qui per la prima volta, 652) allo scopo di raggiungere un *modus vivendi* con se stesso, e così impedire al suo travolgente senso di vergogna di invaderlo, d'abbrutirlo, di fare del suo suicidio un'altra insensata uccisione.

Il discorso sul tema del suicidio (835 sgg.) conferma che il rancore per chi egli odia è intatto, così aspro che dalle labbra del protagonista spiovono imprecazioni sull'intera armata greca. Ed è chiaro ormai che l'unico gesto possibile per l'eroe in vista di un mutamento passa attraverso la morte; ma in questo discorso non si fa più cenno della vergogna.

Dopo il verso 973, la conclusione della tragedia è tutto un calando del sentimento drammatico, fino alla scena finale della processione funebre: ma il tema sul quale ruota ora l'azione – le esequie di Aiace e il suo onore ritrovato – è decisivo per la formazione di uno stato d'animo nel pubblico. I due ultimi discorsi dell'eroe, in particolare, ci hanno dato ragioni per credere che, pur con i suoi eccessi di violenza, egli è degno di una sepoltura d'onore, e non più unicamente in memoria delle sue grandiose gesta nel passato, o perché (come all'apertura del dramma) è un oggetto di pietà. Ora quest'onda emotiva è rafforzata dal conclusivo prevalere di Odisseo, che piega alle sue ragioni gli Atridi: proprio la grettezza, l'assenza di dignità in questi due, acuisce con la massima intensità la nostra sensazione che Aiace sia un grande.

Questa tragedia parla al cuore della platea, qualsiasi essa sia: i due punti più toccanti sono il dolore di Aiace, palpabile, reale – è l'uomo più disarmato di fronte agli aculei della vergogna –, e le tappe della progressiva autocoscienza che egli sembra percorrere: la mente sgombra dall'allucinata disperazione, l'eroe finalmente scorge chiaro (anche se non può imporre a se stesso l'accoglimento di questa verità) che il suo modo d'interpretare la propria stessa identità era errato. Aiace s'è lasciato trasportare dalla tentazione, sempre in agguato sulla mentalità greca innamorata della gara e del primato, di concepire pensieri eccedenti l'umano; Aiace ha tenuto condotta più degna d'una bestia selvaggia, che d'un eroe, ed è sprofondato nella degradazione. Pure, il per-

no del dramma non è la sua caduta, ma l'indagine su come Aiace reagisca ad essa. Sugli dèi, sui loro intenti, sullo stile d'azione della giustizia celeste questa tragedia è assai stringata: ma rischiara a fondo il valore e la friabilità dell'uomo.

Il discorso di Aiace ai versi 646 sgg. sviluppa il tema del tempo e della cadenza dei mutamenti. Il soggetto del tempo è uno dei più frequentati da Sofocle. Per lui il tempo è uno dei fattori più duramente limitativi, perciò tragici, dell'esistenza umana. Del tempo bisogna fare calcolo accurato, non solo perché trascina con sé la morte, ma perché è veicolo del mutamento: come può un uomo avere la pur minima certezza che quel motivo per cui ritiene degno morire non sarà snaturato, trasformato o perfino spazzato via? Esiste, in questo mondo soggetto alla morte, qualche forma di realtà immutabile?

Sia Aiace, sia Edipo nell'*Edipo a Colono* (607 sgg.) mettono in risalto che nel fluire del tempo gli amici si trasformano in nemici, e i nemici in amici. Un'idea che parrebbe spia di una disposizione relativistica o cinica, della certezza arrogante che *nessun* valore possa aspirare a un'esistenza assoluta. Ma Sofocle ci presenta qui una visione più profonda. In entrambi quei discorsi il complesso sistema metaforico è desunto dai naturali ritmi del cosmo: gli inverni alternantisi alle estati, i giorni alle notti, l'eterna reciproca influenza fra le forze del mare e quelle del vento, la cadenza di sonno e veglia, declino e crescita, morte e vita. Il ricordo corre al linguaggio con cui Sofocle descrive la volubilità dell'umana fortuna, un altro aspetto in cui si manifesta la marcia del tempo e del mutamento. Nella *parodos* delle *Trachinie* il ciclo della buona e della malvagia sorte è paragonato all'«orbita circolare dell'Orsa» (131), la costellazione che per i Greci antichi non tramontava mai, restando in permanenza visibile nel suo movimento altalenante intorno al polo. Similmente, Eracle sperimenta felici successi e disfatte come un nuotatore ora alto sulla cresta dell'onda, ora precipitato nei più profondi avvallamenti (112 sg.). L'altalena violenta dei marosi racchiude un'immagine più movimentata delle lente orbite astrali, ma Sofocle mette a nudo il punto di contatto, la sostanziale identità: come la vicenda delle stagioni e dei fatti naturali dell'esistenza, quelle immagini fanno pensare alla permanenza nel mutamento. Nell'uno e nell'altro esempio, l'accento batte sul ritmato avvicendarsi, più che su un concetto di volubilità caotica e imprevedibile. Da tal punto di vista, il tempo non funge solo da forza distruttiva senza spiragli, ma anche da principio d'ordine.

Questo senso del tempo e del mutarsi delle cose gioca un ruolo nobile nella tragedia di Sofocle, perché traccia gli essenziali contorni in cui s'incornicia lo sforzo attivo dell'uomo. Egli deve agire e soffrire nella piena coscienza che nulla permane immutato: salvo gli dèi e le loro norme perenni. Knox è nel giusto quando sottolinea che l'eroicità dell'uomo sofocleo consiste esattamente nella sua resistenza «al tempo, e al suo precetto di mutamento».[53] C'è però un'importante precisazione da aggiungere: certo, l'eroe può sfidare il tempo, ma non è autorizzato ad ignorarne l'azione; lo scontro è accettato nella coscienza lucida che l'uomo è condannato alla sconfitta. Ecco la tragica lezione impartita dal tempo: le creature umane non possono vincere. Nella sfida, il tempo parte con un vantaggio incolmabile: esso è forte della sua natura lineare e insieme circolare, ciclica. Nel suo progressivo trascinare ogni essere mortale, uomo o donna, verso il naturale termine della morte, esso non fa che concretarne la qualità. «Il tempo, eterno compagno» (*Edipo a Colono* 7) può schiantare un uomo, inasprire lo spirito di chi soffre irrimediabilmente, proprio come l'avanzare dell'età segna la carne. Elettra vede affievolite le sue opportunità d'accasarsi e di avere figli proprio dal protrarsi della sua condizione di

schiava, sotto la madre e l'amante di lei, consacrata com'è a tener desta la memoria di Agamennone, caduto sotto i loro colpi omicidi: «... già è scorsa via la maggior parte della mia vita, lasciandomi svuotata di speranza. Non mi resta più forza. Io mi struggo, senza figli...» (185-7). Il pubblico contempla, sulla scena, il marchio profondo di questa sua missione sulla personalità di Elettra: ed è un effetto che non potrà essere cancellato, nemmeno dall'esito della vendetta vittoriosa. In questa tragedia il Coro definisce il Tempo «dio che lenisce» (179), ma l'azione teatrale dell'*Elettra* sconfessa duramente questa convinzione.

Il pensiero di Sofocle orbita intorno a questi temi inquieti: la mente che, per gradi, approda alla conoscenza del tempo e del suo dominio sull'uomo; il cimento d'affrontare questo potere e di resistervi. La vita d'ogni uomo si spende, in gran parte, nell'ignoranza, o nel rifiuto, o nell'elusione della verità, in special modo della propria tempra d'uomini, e della propria mortalità. Come per tutti i maestri della tragedia, anche per Sofocle è appassionante lavorare sul tema della progressiva conquista di conoscenza: ma il suo accento specifico – il suo timbro sofocleo – marca il contrasto ironico fra apparenza e realtà, nell'attimo culminante dell'illuminazione, e i modi mediante i quali gli uomini devono scendere a patti con la verità che riguarda loro stessi. In due tragedie quest'elaborazione tematica regna sovrana: *Trachinie* e *Edipo Re*. Entrambe sono tragico scandaglio dell'ironia insita nell'ignoranza dell'uomo e mettono in scena i rispettivi protagonisti che approdano, valicando patimenti estremi, ad una conoscenza che stravolge alla radice le loro vite.

L'*Edipo Re* elabora una più lucida e insistita contraddizione fra ciò che appare e ciò che è. Il suo più efficace strumento espressivo drammatico è il sistema metaforico della vista e della cecità: Edipo, che ha integri gli occhi corporei, è cieco riguardo al suo vero sé, e quando

lo scopre, si schianta le pupille; Tiresia invece, che ha spento lo sguardo fisico, è l'autentico veggente. Nelle *Trachinie* lo spunto più acuto è affidato invece all'ironia della rivelazione tardiva: Deianira, Illo, Eracle, nessuno escluso, scoprono troppo tardi la vera natura dei propri casi. Sofocle disegna lo snodarsi dei fatti in modo che ciascuna di queste tre illuminazioni sia punto saliente del dramma. Deianira s'illude di riconquistare l'amore dello sposo infedele con ciò che suppone essere un filtro d'amore, per il resto innocuo: solo dopo aver compiuto la mossa azzardata – ha inviato a Eracle un indumento intriso con il *pharmakon* – finalmente scopre che è un tossico letale. Illo, il loro figliolo, assiste agli spasimi di Eracle imprigionato nel tessuto, e si precipita nelle stanze per smascherare la madre rea d'assassinio; ma Deianira si toglie la vita, prima che il ragazzo ne scopra l'innocenza. Eracle solo nel minuto finale dell'agonia comprende il senso di un oracolo che gli era stato comunicato molti mesi prima, che cioè sarebbe stato ucciso per mano d'un essere defunto: e la pozione che involontariamente Deianira gli aveva inoculato proviene da Nesso, il centauro che Eracle stesso aveva abbattuto. Quasi ogni parola pronunciata dai vari personaggi racchiude un'ironica valenza per gli spettatori che dispongono di conoscenze – o indizi – più complete dei protagonisti. L'ironia non è qui sfruttata a sterili fini spettacolari: per Sofocle l'ironia è uno strumento cognitivo, lo spiraglio per esplorazioni in profondità nelle fibre umane, nel mondo dell'uomo.

L'osservazione vale anche per la cadenza martellante con cui si giunge al vero. Non si propone il brivido melodrammatico, ma ciò che John Jones ha definito «il lampo della chiarezza assoluta»; ed esso scocca «nell'istante preciso in cui l'uomo scorge in azione l'ingranaggio delle forze che lo stanno stritolando».[54] In questi frangenti scatta, lucida e palpabile, la sensazione che, come in un incastro che si va ricomponendo, ogni cosa

torni al suo posto. E finalmente, al culmine, la visione: gli oracoli ora diventano limpidi, sinceri. Ἰοὺ ἰού, urla Edipo quando la verità è finalmente a nudo, «tutto s'illumina, riaffiora!» (1182). Eracle scaglia un uguale acuto grido: «Ora comprendo...» (*Trachinie* 1143 sgg.). La conoscenza si amalgama con un'idea possente d'inevitabilità.

Accettare la rivelazione: ecco il segno di un essere umano superiore. Egli, a differenza dell'uomo qualunque, che non ha eroismi, e può identificarsi con lo spettatore anonimo assiso in platea, non elude, non nega, non tenta di aggirare le proprie responsabilità. Come reagisce Giocasta nell'*Edipo Re* alla scoperta che suo marito è anche figlio suo? Il suo impulso è di lasciare la verità sepolta, e permettere che Edipo continui a vivere nell'ignoranza. Una scelta perfettamente comprensibile. Ma per Sofocle l'apice della sopportazione si tocca quando l'uomo, come Edipo, affronta e accetta quella verità, con tutte le pur tremende conseguenze che essa comporta. Possiamo considerare questa accettazione come coincidente con quella «sfida» vibrata dall'eroe di cui abbiamo sopra discusso; quando si rifiuta di ignorare ciò che la verità implica, questa scelta è dettata dall'imperioso bisogno di salvaguardare la propria integrità morale. La persona comune rifugge, tenta di dimenticare, rabbercia questo o quel compromesso: per l'uomo di statura eroica tali scappatoie non sono ammesse. Aiace non tenta di salvare se stesso, tradendo così le speranze che Tecmessa e il Coro conservano in questa possibilità. Ed anche Edipo, nonostante le contrarie pressioni, si ostina a condurre la sua personale inchiesta; e quando l'ha tragicamente siglata, esplora i modi per convivere con la sua nuova identità.

La conoscenza della realtà è un peso, cui si resiste solo a prezzo di acuto dolore. Se questi sono i fatti, che dire degli artefici di questa realtà, degli dèi? È giusto che gli esseri umani, uomini come Edipo, autori di atrocità commesse nell'incoscienza dei gesti, debbano patire prove così tremende? Una domanda che i critici si pongono. O, in termini diversi, ha senso che i personaggi sofoclei conservino il culto devoto per gli dèi e tentino di vivere in ossequio alle loro leggi? E, infine, Sofocle, l'autore, condivide le idee dei suoi personaggi, o li raffigura con distacco beffardo?

Come quasi tutti i Greci venuti prima di loro, gli uomini e le donne di Sofocle hanno fede negli dèi, che sono sorgente di ogni realtà dell'esistenza, del bene come del male. L'universo sotto il dominio di tali dèi è preso nell'ingranaggio perenne di un cadenzato mutamento ma loro, gli dèi, esistono al di fuori del tempo. «Solo gli dèi non sanno l'invecchiare, e il cadere nella morte...» (*Edipo a Colono* 607 sg.); Zeus «non invecchia nel tempo» (*Antigone* 608). Li venerino pure, com'è loro dovere, ma gli uomini non s'aspettino benedizioni, solo benedizioni dagli dèi: la condizione dei viventi è d'assaporare il dolore, così come la felicità (*Trachinie* 126 sg.). C'è un solo evento certo, in ogni domani dell'uomo: la morte. «No, non c'è giorno dopo, se prima non hai vissuto indenne l'attuale» (*Trachinie* 943 sgg.). Eppure gli uomini *eusebeis* dovrebbero aspettarsi favori divini in maggior copia rispetto agli *asebeis*, che sempre – senza scampo – vengono castigati, o nell'arco della loro stessa vita, o di rimbalzo, nei loro discendenti. «Pio» ed «empio» sono però traduzioni non adeguate delle parole greche: essere *eusebes* significa rispettare le divine norme fondamento del consorzio umano, e il concetto abbraccia il retto agire verso il prossimo, come pure la devozione in senso proprio verso gli dèi. Si tratta di quei «decreti non scritti, che non vacillano» invocati da Antigone (*Antigone* 454 sg.), quando l'eroina giustifica le simboliche esequie da lei officiate, in sfida al proclama di divieto di Creonte, sulla salma del fratello Polinice; nell'*Elettra* è in piena luce che sia per il Coro, sia per Elettra stessa, la fedeltà alla memoria di Aga-

mennone è in consonanza con le eterne leggi (1095 sg.). È uno sfregio inflitto alla divinità sia permettere che un corpo giaccia insepolto, sia tradire il debito di devozione ai genitori; se un individuo si macchia di un tal genere di colpa, di gesti che infangano in questo modo la divinità, ebbene significa che egli sta smarrendo la percezione del proprio grado mortale, e vuole attirarsi la reazione punitiva del cielo.

Un tempo si dipingeva comunemente l'immagine di un Sofocle difensore d'ufficio di questo stile d'azione divina verso l'umanità. «L'immeritato soffrire» scrisse H.S. Butcher in un penetrante saggio pubblicato nel 1891, «benché posto in scena da Sofocle sotto luci differenti, sempre appare come ingrediente di quel male, di cui s'ammette l'esistenza, che è condizione per un universo equilibrato, armoniosamente composto. Questo male è previsto nei disegni degli dèi...».[55] Era un'immagine rassicurante, pacata, del poeta. Si mobilitò l'*eusebeia* di Sofocle, l'osservanza religiosa di cui ci parlano le antiche fonti, per puntellare l'ipotesi. Si disegnava così l'irrigidito modello del poeta rasserenato, ligio alle convenzioni, invulnerabile ai nodi più spinosi della vita che scorreva intorno a lui, ai lati più problematici delle trame che aveva scelto di esporre al suo pubblico. Molti critici moderni hanno riconosciuto in questo forzato schema un fantasma dell'immaginazione, un pio desiderio. Oggi questa lettura è respinta, e si è preferito vedere in Sofocle l'umanista «laico», di vena più «euripidea», con ombre vaste di pessimismo. Ma anche in questa nuova prospettiva s'annida un rischio: uno stereotipo malinteso potrebbe sovrapporsi all'immagine vera.

«Pessimismo»: ecco un concetto che, dopo tutto, sembra fuori luogo se impiegato a descrivere l'atteggiamento tradizionale ellenico verso l'esistenza umana. Certo, gli uomini come creature effimere: ma non abiette, degradate, inconsistenti a patto che la mano divina cali a risollevarle. E gli dèi? Oggetti di culto, non

di terrore animale allo stato puro: Dodds era nel giusto quando rilevava la bellezza che splendeva accanto al terrore nelle antiche credenze religiose.[56] Se l'essere umano asceso al culmine del successo è concepito come «pari a un dio», se si crede che le virtù dell'uomo siano alle dipendenze della legge divina, il che equivale a credere che abbiano valore assoluto, allora esiste un settore del tradizionale pensiero ellenico che rifiuta la definizione di pessimistico. Il cosmo può essere crudele: non nudamente insensato. Su questo sfondo di pensiero Sofocle plasma drammi che scandagliano l'immeritato soffrire, senza da una parte recriminare, e senza dall'altra mendicare giustificazioni, ma con sensi di pietà e rispetto. Quando Sofocle sceglie Edipo a paradigma dell'umana cecità – e intelligenza – ne fa uno strumento di *consolatio*, non l'appiglio per arrovellarsi sul perché tanto orrore possa abbattersi su un uomo. Gli orrori stanno nell'ordine delle cose – è il messaggio delle tragedie – ma la nostra potenza di comprensione è troppo fragile, non sa spiegarne i motivi; tutto quanto è in nostro potere è il tentativo di accettare, mediando, le oscure fatalità connesse all'umano esistere. Persino il membro più sagace, più illuminato della specie umana – Edipo – naufragava nell'errore, persino riguardo alla sua stessa identità: ma all'apparizione del vero egli opponeva la sua fermezza.

Sorge l'impressione, spontanea e forse giustificata, che l'*Edipo Re* metta in scena i gesti di dèi maligni che si trastullano con il dolore umano per puro svago. Ma questa non è la prospettiva da cui Edipo stesso, o il Coro che assiste al suo tormento, contemplano i fatti. Quando il velo del mistero si squarcia, la loro riflessione non tocca la brutalità degli dèi, ma l'insicurezza del buon successo degli uomini e l'inarrestabile cadenza di verità insita nel tempo: ἐφηυρέ σ᾽ ἄκονθ᾽ ὁ πανθ᾽ ὁρῶν χρόνος, «il tempo, che tutto vede, ti ha scoperto contro il tuo volere» (1213). Ma anche con questa messa a

punto, un interrogativo si risolleva. *Noi*, spettatori, non dovremmo rabbrividire d'orrore per la crudeltà d'Apollo, che alla domanda postagli da Edipo «Mio padre, mia madre, chi sono?» non vaticinò una risposta diretta, ma si limitò a confidare che il postulante avrebbe ucciso il primo, sposato la seconda? Eppure questo non offusca l'immagine del dio, più della storia di quell'oracolo che Apollo formulò a Creso, trascritto da Erodoto (1.53, 91): «Se tu invaderai la Persia, distruggerai un grande impero». Non sempre gli uomini sanno quali siano le domande giuste da porre: e quando la verità viene comunicata, l'uomo ha la mente fasciata dai suoi naturali limiti, e una piena comprensione è esclusa. Apollo è il custode della verità: perciò il suo impegno instancabile è di concretarla e rivelarla. Ciò non significa che rechi, lui in persona, il peso della responsabilità per gli eventi cruciali di Edipo.

Eppure Apollo è il dio che troneggia nel dramma. Ma non possiamo addossare a lui la responsabilità di quanto accade: che pensare, allora, della volontà divina complessivamente? In nessun punto del dramma Sofocle ci rischiara sugli intenti degli dèi, con un'accurata spiegazione del perché doveva proprio accadere che Edipo assassinasse il padre e si congiungesse alla madre: il poeta si limita a far risaltare l'idea che tale fosse il destino dell'eroe. Il fato, dunque, il destino. Qual è il peso di questo fattore nell'*Edipo Re*? Quale rilievo assume la questione, negli altri lavori sofoclei? Pensare a un «fato» coincidente con uno schema predestinato in ogni dettaglio della vita individuale sarebbe un grave anacronismo: solo nell'epoca ellenistica sorge un'idea tale di destino.[57] Sofocle elabora il concetto di «fato» con un disegno che s'armonizza più pienamente con la natura della tragedia. Nelle sue opere «fato» ha un nudo, lineare senso: essere destinati a morire, ed essere chi si è. La libertà d'azione di un individuo procede, passo dopo passo, fra gli steccati delle sue proprie circostanze e del suo particolare carattere, che gli provengono come fissa eredità del passato; quanto al futuro, l'uomo dispone di un'unica nozione certa, che dovrà morire; per il presente, egli è costretto ad agire come se fosse a conoscenza di quell'insieme di dati che invece ignora.

Edipo assassino del padre: un gesto liberamente determinato. Fu lui, Edipo, a stabilire d'imboccare la via per Tebe. Fu sua la scelta di reagire con violenza all'insulto di Laio. Ma se ci interroghiamo sulle radici, sullo sfondo di queste sue decisioni, scopriamo le angustie della conoscenza umana e l'intreccio enigmatico dell'agire dell'uomo. Perché Edipo scarta la strada di Corinto, e si avvia in direzione di Tebe? L'impulso era rispettabile: evitare di colpire padre e madre, ma dal momento che Edipo non conosceva la reale identità dei genitori, agiva in base a un fraintendimento dell'oracolo, e quella sua fuga da Corinto era, in realtà, un inutile errore. Intrapresa la via di Tebe, le probabilità d'incontrarsi a faccia a faccia con Laio aumentavano enormemente: benché a far scattare l'evento del loro incontro sia la coincidenza pura, cioè l'identità degli attimi in cui sia Laio, sia Edipo scelgono d'incamminarsi, ciascuno sulla propria strada. L'assassinio vero e proprio fu un evento provocato: una reazione comprensibile di Edipo al rude comportamento di Laio; Edipo era figlio di re, aveva sangue imperioso e la sua energica autodifesa sgorgò dal temperamento. Certo, il colpo fu vibrato da Edipo nell'ignoranza dell'identità propria e di quella di Laio. Se Laio fosse stato più cortese... o Edipo uomo più malleabile... o se per un attimo avesse avuto barlume che una parentela potesse correre fra lui e il vecchio... oh, in quel caso la storia avrebbe potuto certo prendere una diversa piega. Ma per il pubblico assiso in teatro, che osserva la vicenda, s'instaura un'impressione di dura inevitabilità, se non altro perché le azioni di Edipo proprio nell'arco della tragedia sembra-

no obbligate, anche se, considerate una per una, denotano singole scelte indipendenti e piena coerenza di motivi. Con un tale congegno il poeta costruisce «quella tensione fra libertà e obbligo che sembra indispensabile perché sorga il paradosso tragico».[58] Dunque il peso del concetto di fato sta tutto in questo suo potere di veicolo delle coercizioni che ingabbiano l'umana esistenza.

I personaggi e i cori di Sofocle dipingono queste coercizioni come forze soprannaturali: *daimones*, quali Ate e le Erinni. Era un tratto convenzionale del pensiero religioso ellenico, e può darsi che rientrasse fra le personali convinzioni sofoclee. Ma il problema di quali fossero le personali concezioni dell'uomo Sofocle ha un rilievo solo marginale, ora: di maggiore interesse è studiare l'impiego in Sofocle del tradizionale linguaggio religioso. Tramite tale linguaggio il poeta esprime gli aspetti arcani, a-razionali, e gli inquietanti e maestosi lati della vita, le due facce di un'unitaria realtà, quell'«oscuro abisso» (per usare un'espressione di Lattimore)[59] e l'indecifrabile compostezza del progetto cosmico.

Antigone ed *Edipo a Colono* illustrano magnificamente come Sofocle sfrutti le ambiguità del linguaggio religioso per comunicare le sue più profonde intuizioni. Una lettura rozza dei due lavori potrebbe anche far balenare la traccia di un'evoluzione nel tempo dell'ideologia sofoclea: l'*Antigone* – si sarebbe tentati di dire – è un atto di reclamo contro l'arbitrio divino; nell'*Edipo a Colono*, invece, il poeta fa solenne mostra di divinità ravvedute, che riabilitano una delle loro vittime illustri. Ma è un'interpretazione gravemente travisata. In entrambe le opere Sofocle plasma un'immagine poderosa delle forze che eccedono la padronanza umana, ritraendo le emozioni di cui sono fonti; ma né in *Antigone*, né in *Edipo a Colono* Sofocle stila dogmi, o sottoscrive giudizi, o dispensa risposte.

Per più d'un moderno critico *Antigone* è uno dei lavori più tenebrosi di Sofocle: «*Antigone* ruota su un tema: le enormi facoltà dell'irrazionale e del caos»;[60] «il messaggio del Coro nei suoi canti è di disperato smarrimento, di buio sconforto; ma è in perfetta armonia con gli orrori di cui è stato testimonio sulla scena».[61] Creonte, da poco governante di Tebe, proclama un editto in cui si fa divieto di seppellire Polinice, reo di alto tradimento in quanto aggressore della sua città nativa. Ma Antigone infrange la proibizione, gridando alto che un dovere sacro e ineludibile la spinge: onorare di tomba il fratello. Creonte punisce la ribellione di Antigone chiudendola in un sepolcro di sasso, per lasciarvela morire. Ebbene, quando la Scolta riferisce che il cadavere di Polinice sta ritualmente contaminando la città, Creonte va al carcere di Antigone, per liberarla, ma giunge solo per constatare che la donna si è già tolta la vita con un cappio. Spesso, in passato, ci si chiese perché mai gli dèi consentano che Antigone muoia, se è lei la vera paladina delle loro norme. Quando Creonte lascia insepolto Polinice, gli dèi sono pronti a manifestare il loro scontento; dunque perché non alzano un dito per mantenere in vita Antigone, in modo che sia liberata quando Creonte muta atteggiamento? Nasce l'impressione che Sofocle intenda almeno incoraggiare lo spettatore ad attendere – forse a sperare – il miracolo: perché, altrimenti, tanti particolari (998 sgg.) sui segnali del celeste disgusto per quel corpo in empia putrefazione? Ma nessun miracolo accade: Antigone è già cadavere, quando Creonte arriva. Del resto la morte rientrava nel rischio assunto dall'eroina nel proposito delle esequie al fratello. E quando quella morte annunciata, finalmente, si concreta, essa nulla ci rivela sugli dèi. Essa ci parla solo della vita umana: poiché in quella sfera l'agire scatena le sue conseguenze, e lì queste conseguenze vanno affrontate. Il compito di un drammaturgo è di guardare in faccia la vita, nel suo aspetto più

spinoso: e in queste coordinate i miracoli rischiano sempre di apparire vani sogni, fantasie di fuga.

Può porsi un interrogativo più penetrante, nel nostro modo d'assistere alle scelte di Antigone. La giovane sente d'avere ogni diritto di seppellire Polinice, perché il rito è in armonia con le leggi eterne, un ordine morale immutabile e di divina origine, sulla cui validità Antigone non nutre dubbi fino all'ultima, toccante scena, quando il volto della morte le appare in tutta la sua realtà. «Io ero convinta» grida a Creonte ai versi 453 sgg. «che i tuoi proclami non avessero la forza di far violare, a chi ha la morte in sé, gli statuti degli dèi, non incisi su pagine, ma incrollabili; regole non di un'ora, non di un giorno fa. Hanno vita misteriosamente eterna. Nessuno sa radice della loro luce.» Lo spettatore avverte una spontanea attrazione per il gesto nobile di Antigone, per la fedeltà al fratello e l'ardimento nel morire per la sua fede; ma alcuni critici hanno letto quel suo proclamare la divina ratifica per le proprie convinzioni come una pura ammissione di sconfitta, l'angoscia del disinganno. Dunque, come si dovrà decifrare il linguaggio usato dal Coro alla fine dell'episodio in cui campeggia il grande discorso di Antigone?

τεάν, Ζεῦ, δύνασιν τίς ἀν-
δρῶν ὑπερβασία κατάσχοι;
τὰν οὔθ' ὕπνος αἱρεῖ ποθ' ὁ παντογήρως
οὔτ' ἀκάματοι θεῶν
μῆνες, ἀγήρως δὲ χρόνωι δυνάστας
κατέχεις 'Ολύμπου
μαρμαρόεσσαν αἴγλαν.
τό τ' ἔπειτα καὶ τὸ μέλλον
καὶ τὸ πρὶν ἐπαρκέσει
νόμος ὅδ'· οὐδὲν ἕρπει
θνατῶν βιότωι πάμπολού γ' ἐκτὸς ἄτας.
(604-14)

Zeus! C'è prepotenza d'uomo
che ingabbia la tua forza?
Non la blocca sonno, che fa sfiorire,

né irriducibili stagioni
celesti. Fiorisce nei secoli il tuo regno:
domini trasparenze
scintillanti d'Olimpo.
Spazio di giorni, d'avvenire eterno,
di passato: s'impone ovunque
la legge che esistenza d'uomo sfiora
sublimi altezze solo con colpa, e perdizione.[62]

Questo canto corale trasuda ironia, non c'è dubbio. Il Coro sta qui tentando d'interpretare la sconvolgente situazione di Antigone alla luce della maledizione che pervade il ceppo dei Labdacidi. Ma per svolgere questi pensieri il Coro s'esprime in termini di colpa e di punizione, che più strettamente si applicano al caso di Creonte e ne annunciano velatamente il crollo. Ma le note d'ironia non incrinano la solidità di questi versi sul nerbo adamantino della legge di Zeus, che non sa mutamenti. Se il canto che risuona in questo brano è anche carico di un reale messaggio ideologico, come sentirsi certi che Sofocle sia negatore di un sovrumano ordine esistente?

Dunque, l'acredine vittimistica contro gli dèi non è nella corda di Sofocle. Ma non lo è neppure l'asserzione di una divina generosità. Dèi buoni, filantropi. Sofocle, al massimo, sfiora quest'idea. Accade – è il punto di massima vicinanza – con il senso di santità e di celesti benedizioni evocato nell'*Edipo a Colono*, per esempio nella pittura del sacro luogo di Colono e del boschetto delle Eumenidi (16 sgg.; 36 sgg.; 54 sgg.; 466 sgg.; 668 sgg.); oppure nella confidenza con cui la voce soprannaturale scuote Edipo (ὦ οὗτος οὗτος Οἰδίπους, τί μέλλομεν / χωρεῖν;, «Laggiù, tu, Edipo, che aspettiamo a muoverci?» 1627 sg.); e più che altrove nell'aura misteriosa attorno al benedetto trapasso di Edipo, a cui è ammesso, unico teste, Teseo: «... da lontano, qualche istante dopo, riguardammo indietro. Lui, il vecchio, non appariva più in quegli spazi. C'era il principe, solo,

con la mano tesa, sulla faccia, a velare gli occhi, come per accesa, folgorante presenza sovrumana che non puoi guardare...» (1648 sgg.). A dire il vero, in questo dramma Sofocle fa orbitare l'azione intorno a un prodigio: ma perfino in questo frangente è così restio a pronunciarsi che nessuna rivelazione ci viene elargita sugli intenti degli dèi. Sbaglieremmo, certamente, interpretando questo sviluppo dei casi di Edipo come segno di un divino risarcimento per le sue sofferenze; forse anche l'idea che gli dèi traggano godimento dallo spettacolo dell'eroismo umano (una visione comune, nel mondo greco) trabocca oltre gli indizi sparsi da Sofocle nell'opera. Si può solo sottoscrivere – ammissione estrema – che l'atmosfera di sacralità ricreata nell'*Edipo a Colono* sia intrisa d'un elemento che esula da una concezione rigorosamente laica del mondo.

Ed eccoci al tema della colpa e della punizione: non è un polo focale della tragedia sofoclea. I suoi personaggi sono intrappolati in un groviglio di circostanze letali che essi – essendo umane creature – avevano sperato di modellare a proprio beneficio: ma la catastrofe non risulta mai come risposta in armonia al loro esatto livello di colpevolezza. Nella tragedia, come nella vita reale, è normale che il soffrire di un uomo rompa brutalmente l'argine che gli sarebbe destinato in relazione al suo comportamento etico. Perfino nell'*Aiace*, dove al tema dell'*hybris* eroica si riserva un certo risalto, la catena degli atti d'orgoglio e relativi castighi non è il filone centrale del dramma. Ciò che espone il Messaggero ai versi 748 sgg., da cui apprendiamo l'arrogante bravata di Aiace e la conseguente acredine di Atena, ha le seguenti funzioni: da una parte, accendere l'ansia, informando che il momento è critico (se si potrà tenere Aiace al riparo per poche ore, fino all'indomani, il pericolo svanirà per sempre); dall'altra, ammantare la sua vicenda di fatalità: ma fra gli scopi non rientra il compitare l'eventuale «messaggio» etico della saga di Aiace. Nelle *Trachinie* alcuni critici ritengono che le colpe e la punizione di Eracle siano il tema autentico; ma la lettura più convincente di Eracle è di emblema dell'impotenza umana. Perfino il più poderoso eroe greco, «il migliore» (177, 811) – il più forte, prode, vittorioso –, è servo della sua passione erotica (Sofocle punta molto sull'immagine della «schiavitù» in quest'opera) e non è in grado, meglio di qualunque altro uomo comune, di evadere dalle barriere della propria ignoranza.

Il vero interesse del poeta, evidentemente, si concentra sul modo in cui i personaggi reagiscono all'intrico terribile di cui sono prede; e a questo punto ci si affaccia il problema dell'idealismo di Sofocle. Secondo la celebre formula, il poeta raffigura gli uomini «come dovrebbero essere»: ma in che senso dei personaggi sottoposti a idealizzazione possono farsi paradigma dell'esperienza umana nel pieno della sua concretezza? Poniamo a confronto le due Elettre, la sofoclea e l'euripidea: troveremo che Euripide ci costringe ad assistere alle conseguenze che un caso come quello della mitica Elettra provocherebbe nella realtà della vita quotidiana; e l'isolamento sociale, l'altera ostilità di Elettra contro l'ambiente sono modi per spingerci ad accettare con fede la continuità, l'autorevole sostanza del venerando racconto eroico. Ma forse l'eroina sofoclea, benché di più elevato sentire, possiede minor forza di seduzione sulla platea? Per nulla: specialmente in quel suo assoluto consacrarsi al matricidio, nella sua totale assenza di rimorso alla chiusa del dramma, Elettra appare come più agghiacciante esempio della facoltà insita nell'uomo di autodistruggersi, in ossequio alla volontà di serbare assolutamente pura una propria linea etica. In Euripide l'orrore del delitto è fino a un certo punto mitigato dall'esitazione di Oreste prima di compierlo, e dal rimorso che fratello e sorella provano dopo l'uccisione. In Sofocle, la decisione non mostra incrinature; non esiste rincrescimento; Elettra, dal centro della sce-

na, urla a un invisibile Oreste che dietro le quinte sta trucidando sua madre: «Colpiscila ancora, se ne hai la forza!» (1415). E dopo la delicata scena in cui Elettra riabbraccia il suo Oreste riconosciuto, la barbarie e la durezza del quadro finale rischiano di sfumare in un'irrealtà inaccettabile, eppure maturano dalle linee precedenti del dramma con un ritmo che mette lo spettatore con le spalle al muro: egli *deve* percepire quel quadro come reale.

Come si produce l'impressione di realtà? Sofocle pone in scena i gesti con raffinata esattezza psicologica. Il tono è invariabilmente perfetto. Bene, diciamo pure che Sofocle idealizza: ma, dobbiamo precisare, con mano davvero leggera, e in un modo tutto suo. Sofocle non esita a darci schizzi di personaggi sinistri, quando l'intreccio lo esige. Ed ecco lo sgraziato Creonte dell'*Edipo a Colono*. Sofocle non ha mai usato la corda del sentimentalismo con le sue figure (anche se qualche critico crede di averne identificate le tracce). La freddezza di Antigone con Ismene, i modi violenti con cui Aiace tratta Tecmessa, gli spasimi di odio di Filottete alla vista di Odisseo, sono tutti tratti sgradevoli che dovrebbero metterci in guardia dal travisare l'«eroe» sofocleo in senso romantico. Eppure i suoi personaggi suscitano reazioni nettamente diverse rispetto a quelli di Euripide. In parte, è una questione di stile. Sofocle salva tra il suo spettatore e la vicenda in scena la distanza che separa l'oggi dal passato mitico, mentre Euripide costella con insistenza la sua trama di elementi che riportano all'opaca realtà quotidiana. Un divario si nota anche nello stile con cui vogliono procacciarsi la cordialità delle platee. Nelle tragedie superstiti di Sofocle non ci viene mai chiesto di trasferire dall'uno all'altro personaggio le nostre simpatie, o di compiere radicali inversioni di rotta nel giudicare una figura, mentre l'azione è in pieno corso: non c'è in Sofocle nulla di paragonabile ai mutamenti d'umore verso i protagonisti cui siamo sottoposti in *Medea* o nelle *Baccanti*. Più volte, pare d'intuire che il vero tema sofocleo sia la volontà d'esplorare i confini dell'umana resistenza: la forza dell'individuo d'affermare in sé le proprie credenze contro ogni genere di pressione esterna, inclusi gli stimoli del buon senso e gli impulsi dei normali, famigliari legami d'affetto. Sono eroi d'acciaio, quelli di Sofocle: ravvedimento, cedimento morale sono lati dell'animo esclusi, che snaturerebbero radicalmente la tempra dei drammi.

Ma anche il termine «eroe» deve impiegarsi con cautela: non deve farsi espressione di uno schematismo critico irrigidito, incompatibile con la plasticità della drammaturgia di Sofocle. La figura rocciosa, isolata, dolente brilla come il più intenso tra i suoi simboli d'umanità: ma non è l'unico. Né Deianira né Eracle possono essere costretti a questo letto di Procuste critico, ma il particolare non attenua la loro pretesa a spiccare nella galleria delle figure compiutamente tragiche. Consideriamo anche il Creonte dell'*Antigone*, che alla fine si trasforma in altro uomo; oppure il Neottolemo del *Filottete*, che interpreta un processo di trasformazione etica: sono anch'essi protagonisti centrali, che nei rispettivi drammi esigono l'identica tensione d'ascolto di un'Antigone, di un Filottete, che pure ne sono protagonisti. Peccheremmo di superficialità bollando le *Trachinie* come lavoro «eccentrico» per il fatto che non presenta il genere più ricorrente di eroe: non siamo autorizzati a pensare che le ultime sponde dell'arte sofoclea coincidano con i contorni di sette drammi superstiti, sui centoventitre composti. Supponiamo che per un incidente di tradizione l'*Aiace* non fosse giunto a noi: chi avrebbe sospettato che Sofocle facesse un uso spregiudicato del cambio di scena?

Ma esiste un'altra angolatura, sotto la quale l'immagine dell'eroe «isolato» rischierebbe d'essere travisata. Ed è la tentazione di collegare quest'immagine con le concezioni tutte moderne, postromantiche, dell'uomo

solitario, l'individuo segnato che rifiuta la società, radicalmente e senza rimedio straniato da essa. Gli uomini e le donne di Sofocle respingono le regole del comportamento usuale, gli ovattati compromessi, le comode o poco pulite vie di fuga che nell'esistenza quotidiana s'affacciano con regolarità, e che il poeta sa ritrarre con pittoreschi, brillanti squarci di «vita contemporanea»: e su tutto questo non ci sono dubbi. Ma nessun eroe rinnega la società in quanto tale: anzi, tutti definiscono se stessi in relazione al proprio quadro sociale.

Aiace non può essere il vero se stesso, senza i suoi *philoi* – gente della famiglia, uomini ai suoi ordini – da difendere, e i suoi nemici da aggredire. Antigone muore in nome di princìpî, certo, ma non meno per la memoria di suo fratello. Elettra, che si ritaglia uno spazio assolutamente estraneo alla ordinaria vita del palazzo, pure continua a considerare proprio quella sfera di vita domestica come l'unica cornice sensata in cui condurre l'esistenza. Questo rende vibrante il quadro che Elettra traccia alla sorella Crisotemi dell'alta considerazione sociale che esse conquisteranno se toglieranno di mezzo, da sole, senza aiuti, Egisto:

> Non calcoli che fama ammanterà noi due, tramite te, se m'assecondi? Pensa alla gente d'Argo, ai forestieri: sguardi ammirati, lucide parole: «Eccole, amici, le due sorelle, hanno tratto in salvo la casata antica... prendiamole tra noi, adorarle, bisogna. Nelle solennità, quando la gente si raduna insieme, il primo posto è il loro, di diritto. Lo merita, il coraggio». (973 sgg.)

Nell'*Edipo a Colono* il protagonista è dapprima un esule dalla propria città nativa; poi è lui, Edipo, a rifiutare il ritorno a casa; ma infine trova una nuova città-patria in Atene; e più ancora Filottete, in cui molti interpreti moderni hanno intravisto l'archetipo dell'uomo escluso, costretto all'isolamento dal resto del mondo per la sua piaga e il magico arco, nell'opera di Sofocle completa realmente se stesso quando accetta di recarsi a Troia, al fianco di Neottolemo, per essere risanato, e conquistare la destinata gloria. Sofocle non colora il suo Filottete con le tinte del sentimentalismo, suggerendo l'immagine di un mondo – quello in cui Filottete sta per ritrovare il suo posto – immacolato e perfetto, o mostrando la gloria come valore da raggiungere a qualsiasi prezzo. Anzi, l'ossatura della tragedia sostiene proprio i concetti opposti, bassi scopi e mezzi perfino peggiori dei fini. Ma il disegno generale guida a concludere che, benché il mondo sia in decadenza (e il mondo sono i Greci attendati alle mura di Troia), il viaggio di Filottete al campo è pur sempre il recupero dell'individuo inselvatichito in seno a una società umana: un processo che placa e soddisfa le attese dello spettatore.

La più grande forza di Sofocle è il suo genio nell'uso del mezzo teatrale. Nel suo comporre, ogni elemento – disegno drammatico, profilo dei personaggi, lingua, stile, scelte spettacolari – è pienamente asservito alla creazione di quella «mimesi dell'azione e della vita» che secondo Aristotele è il cuore dell'arte tragica. Il teatro di Sofocle offre una colma gioia estetica, che qualcuno ha efficacemente paragonato all'effetto della musica di Mozart: quel vigoroso senso di benessere che invade gli spettatori quando l'artista sfoggia una tranquilla e superba padronanza della propria materia creativa. Questo esito estetico dev'essere ben ponderato, quando ci accingiamo a carpire il complessivo messaggio del maestro: esso infatti comporta vistose differenze nel nostro modo di reagire alle terribili vicende della scena sofoclea.

Una delle tecniche fondamentali in Sofocle è l'impiego del contrasto. Lo si incontra ad ogni livello: temi in contrasto, come nell'*Edipo a Colono*, dove l'atteggiamento di Polinice, il figlio maschio di Edipo, è ripetutamente visto in opposizione a quello delle figlie, Antigone e Ismene; stati d'animo in contrasto, come quan-

do un canto di gioia e di speranza è all'improvviso seguito dalla rivelazione fulminante della catastrofe (per esempio *Aiace* 693 sgg.); accostamento di personaggi in contrasto, come nell'*Antigone* e nelle *Trachinie*, dove le coppie al centro dell'azione sono, nei due drammi, di individui opposti, ma fortemente intrecciati. È opportuno a questo punto far cenno all'uso dell'ironia: l'ironia serve a mettere a fuoco il contrasto basilare fra apparenza e realtà, sul solco scavato fra ciò che i personaggi pensano e la verità, ben nota allo spettatore, oltre che fra le intenzioni delle figure in scena e ciò che invece si concreta nella sfera del reale: la *peripeteia* stessa, come entità drammatica, si fonda sul principio del contrasto. Con questi congegni, di intensa purezza drammatica, Sofocle sa manifestare quel suo senso d'ambiguità che rende sfuggente l'esperienza, la doppia faccia della medaglia «uomo» e, a specchio di esse, le antinomie che frammentano la natura.

Il linguaggio di Sofocle è meno rigoglioso di quello eschileo e, al confronto, il suo sistema d'immagini è «famigliare», privo di aggressive eccentricità. Un caso di arte che vela l'arte. Il suo verseggiare non tradisce, all'apparenza, lo sforzo: ma quest'effetto riposa sull'ardito dilatarsi della sintassi sofoclea, del suo significato, e sull'enorme virtuosismo metrico del poeta. Spesso la sua metafora scuote per la pacatezza in tono minore. Quest'osservazione di stile che può sembrare limitativa non implica penuria di creatività o di complessità. Ogni tema matura e si snoda, intrecciandosi ad altri. La lingua svaria per gradi dal significato letterale al metaforico, con la sfarzosa tavolozza che appartiene solo ai poeti di genuina potenza. Ecco un punto eccelso delle *Trachinie*: quando la Nutrice, in rotti versi, ha già comunicato al Coro il suicidio di Deianira (893 sgg.), le donne di Trachis prorompono nel grido ἔτεκ' ἔτεκε μεγάλαν ἁ / νέορτος ἅδε νύμφα / δόμοισι τοῖσδ' Ἐρινύν, «ha figliato, ha figliato, questa fresca sposa, gigantesca Erinni a questa nostra casa», e il riferimento è a Iole, la ragazza per cui Eracle ha messo Ecalia a ferro e fuoco, la giovane che ora sta provocando la rovina della famiglia. Il pensiero corre spontaneo alla sposa che reca in grembo un figlio: il figlio di Eracle. Un'immagine che si applica «alla lettera» al quadro degli eventi, e ne acquista peso drammatico. Ma è richiamo ancor più specifico ad un'altra scena, quella in cui Deianira domanda a Iole se sia «non maritata, ancora, o già madre» (308), per concludere che la giovane dev'essere «senza esperienza in queste cose». Ma la creatura in grembo non è di pasta umana: è una «gigantesca Erinni», un poderoso spirito di vendetta. Il Coro comprende che il gesto di Eracle, l'aver condotto Iole nella casa, avrà una conseguenza certa: la morte di Deianira. In questo modo l'immagine fa progredire uno dei temi portanti della tragedia, la potenza della passione erotica che travolge. Inoltre, nel far trasparire una morte in espressioni che ricordano l'atto del dare alla luce, il Coro riafferma un legame che già due volte s'era affacciato nei lirici sfoghi del Coro. Nella *parodos* (94 sg.) si dice che la notte dà la vita al sole e insieme lo guida alla morte (immagini che per ritorti percorsi puntano a Eracle e a Deianira); nel terzo stasimo, infine, ci vien detto che il veleno dell'Idra (834), con il quale Eracle uccise Nesso e che Deianira usò poi come incantesimo d'amore, era «generato da morte» (la lingua greca impiega in ciascuno di questi passi il verbo τίκτειν).

Sofocle non è un pensatore teoretico, né un difensore di dogmi (la differenza risalta acutamente con Euripide): per questo i temi intellettuali dei suoi drammi sono stati spesso considerati in subordine. D'altra parte, avrebbe potuto usare un linguaggio così penetrante, sfumato e ingegnoso se non avesse avuto dimestichezza con i densi movimenti di pensiero che percorsero la sua epoca, e se non avesse frequentato in profondità la poesia dei suoi predecessori? A. Long ha bene illuminato

come i lavori di Sofocle rechino il segno dell'interesse per il pensiero dei presocratici e per le tesi sofistiche, per la dottrina medica, e mostrino agganci con l'ideologia politica e la vita politica: insomma tutto converge all'immagine di «un cervello totalmente imbevuto degli umori della vita intellettuale nell'Atene classica».[63] La terminologia impiegata nel contraddittorio morale dell'*Elettra*, gli atteggiamenti di tipo sofistico tenuti da Odisseo nel *Filottete*, il programma di potere di Menelao nell'*Aiace* o quello di Creonte nell'*Antigone* rivelano tutti corposi paralleli con questa o quella vena del pensiero contemporaneo. Questo ci consente di dire che «disimpegnato» o «astratto» non sembrano aggettivi da applicarsi con leggerezza al caso di Sofocle.

Slancio, sagacia, fertilità inventiva: ecco le altre doti che, oltre all'uso del linguaggio, arricchiscono la tecnica drammatica sofoclea. Il poeta si mostra spericolato nel manipolare il meccanismo costruttivo dell'incongruenza, che gli offre il destro per attimi drammatici splendidamente esplosivi ed efficaci, benché l'intento poetico sia più profondo, ramificato, che il nudo allestimento di una scena ad effetto, pur anche brillante. L'esempio del *Filottete* insegna: la tragedia presenta un'incongruenza (e certa critica storce il naso, al proposito) nell'elaborare il tema della conoscenza, posseduta da Neottolemo, riguardo alla profezia sulla caduta e il sacco di Troia, che il fato riserva proprio a lui, Neottolemo, in coppia con Filottete. Nel prologo il giovane non ne ha che scarsi barlumi, ma alla conclusione del dramma egli sa darne a Filottete un minuzioso e completo ragguaglio. La logica non basta, a spiegare il fenomeno da ogni angolatura: naturalmente se fossimo sul terreno della storia, dei fatti oggettivi. Ma in questa tragedia vigono ottimi motivi drammatici perché questo dato, di rilievo cruciale per la vicenda, filtri a lente dosi e perché Neottolemo appaia, all'inizio, come creatura di Odisseo, suo succubo; mentre il senso più profondo

dell'incongruenza pare essere di far immedesimare lo spettatore con Neottolemo, nel processo di crescente comprensione del più autentico messaggio del vaticinio.

Sofocle lavora con maggior impegno di Eschilo sull'influenza reciproca fra personaggio e personaggio. Il fattore spicca più vivo negli ultimi drammi. Forse corrisponde a ciò che Sofocle aveva in mente quando descrisse con il termine ἠθικώτατον, «che meglio esprime il carattere», il suo stile tragico maturo (si veda a p. 538). C'è un completo ventaglio di modi per far risaltare l'effetto delle parole e di un'azione da parte di una figura sui sentimenti di un'altra. Nelle *Trachinie* l'enigmatica Iole si erge in un immobile silenzio, mentre Lica snocciola a Deianira le bugie sulla giovane straniera, e il Messaggero smantella, parola per parola, quelle falsità; nell'*Elettra* il bugiardo resoconto sulla morte di Oreste, che si prefiggeva di far abbassare la guardia a Clitennestra, ha un effetto devastante su Elettra, anch'essa presente e disperatamente tesa alle parole; nel *Filottete* i silenzi, il linguaggio rotto ed equivoco di Neottolemo inducono lo spettatore a opinare che il ragazzo sia preda di una crescente tensione e si avvii a riconoscere Filottete, ad averne pietà. Anche l'uso di effetti visivi approfondisce questo studio degli influssi reciproci sui personaggi, come quando Elettra non si lascia persuadere ad accettare l'idea che Oreste è vivo, è l'uomo ritto davanti a lei, finché non è costretta da lui a deporre quell'urna in cui credeva che giacessero le ceneri mortali del fratello (*Elettra* 1205 sg.); o come quando il gesto di Neottolemo che sorregge fisicamente Filottete è all'improvviso seguito dal crollo emotivo del giovane guerriero (*Filottete* 889 sgg.).

È facile che il nostro sguardo di lettori sorvoli distrattamente sulla magia visiva del teatro di Sofocle: noi non abbiamo che righe di testo, vergate su una pagina. Mancano esplicite indicazioni sceniche. Ma anche senza didascalie il lettore che tenti di riproporre sulla

scena l'opera, o di «pensarla» nella realtà di quinte, fondali e arredi scenici, presto si avvede dell'infallibile istinto teatrale che la pervade e l'anima. Sofocle usa gli oggetti di scena – la spada di Aiace, lo scrigno contenente la tunica avvelenata nelle *Trachinie*, l'arco di Filottete – con semplicità e insieme con densità di messaggio: ogni oggetto incarna un tema fondamentale della tragedia, e mostra intensi legami con il sistema delle immagini poetiche. Eppure in questo spiccare di oggetti-emblema sulla scena non vi è nulla di forzato. Anche l'azione stessa dei personaggi, sovente, crea un energico impatto visivo, come nell'*Aiace*, quando la porta della baracca dell'eroe, che costituisce l'edificio scenico, si spalanca e appare Aiace, circondato dalle carcasse degli animali macellati (346 sg.), o più tardi, nella scena della ricerca (866 sgg.), quando il Coro in preda all'ansia si getta sulle tracce del suo capo scomparso, e Tecmessa infine lo scopre nel punto dove egli s'è gettato sulla punta della sua spada. Nell'*Edipo a Colono* assistiamo a una scena di impressionante violenza (818 sgg.), quando Creonte mette le mani addosso ad Antigone e quasi passa a vie di fatto con gli anziani del Coro. Ancor più sconvolgente la scena finale dell'*Elettra* (1466 sgg.). Egisto solleva il drappo adagiato a coprire quello che egli ritiene il cadavere di Oreste, e con moto d'orrore scorge Clitennestra: subito comprende d'essere caduto nell'agguato, e ha alla gola le spade sguainate di Oreste e di Pilade. Un identico senso del teatro traspare nell'impiego sofocleo delle entrate e delle uscite, come l'inaspettata ricomparsa di Odisseo (*Filottete* 974, 1293), oppure la lenta, muta uscita di Deianira dopo che Illo l'ha incriminata dell'attentato a Eracle (*Trachinie* 813 sgg.); o ancora il solenne quadro nell'*Edipo a Colono* (154 sgg.), quando il cieco Edipo abbandona la scena, e s'incammina sulla strada che lo condurrà al luogo destinato della morte. Molte scene illustrano la varietà creativa con cui Sofocle fece uso del terzo attore: sono scene come quella di *Elettra*, 660 sgg., dove sia Elettra sia Clitennestra si protendono ad ascoltare la storia della morte di Oreste; o *Filottete* 542 sgg., quando il Falso Mercante dà l'impressione di voler comunicare con Neottolemo senza permettere a Filottete di percepire il discorso; o infine *Edipo Re* 1110 sgg., vivida scena in cui Edipo e il Messaggero da Corinto sottopongono il pastore tebano a un fuoco di fila di domande incrociate, disseppellendo quella verità che egli tenta di velare.

Naturalmente sarebbe sconsiderato valutare queste scene ad effetto scorporate dal loro quadro, alla stregua di virtuosistici intermezzi brillanti. In ogni tragedia sono anelli di una catena, viva parte di quel disegno unico, di quella corrente emotiva che animano ciascun complesso scenico, in sé autonomo. Ne sorge un intreccio organico e compatto, difficile a descriversi senza banalizzare e impoverire. Basti un esempio. Come può il critico – in particolare il critico moderno – che non conosce l'uso della musica in Sofocle, render giustizia agli effetti creati da lui manovrando le forme dei differenti generi d'espressione, parlato, dialogo lirico, canto corale? Alcune sequenze di pezzi più veementi e più efficaci sull'ascoltatore mostrano un lavoro di lima formale sofisticato, con una specie di simmetria che trova più evidente parallelo nell'opera lirica, che nel dramma in prosa d'oggi. La prima comparsa di Aiace dopo l'eccidio del bestiame è sottolineata da un elaborato scambio fra lui, Aiace, il Coro e Tecmessa (348 sgg.). Aiace canta tre coppie di vibranti arie liriche: ogni coppia ha schema metrico variato, e un contrappunto di battute a risposta, ora per voce del Coro, ora di Tecmessa, nei trimetri giambici del discorso in prosa. Il contrasto esprime poderosamente i diversi stati d'animo: Aiace in una selvaggia crisi d'abbattimento, Tecmessa e i marinai del Coro tesi a placarlo. Certo, la magia fascinosa di questo *kommos* sgorga dalle parole, ma anche lo schema forma-

le gioca un palpabile, benché sottile, ruolo nel trasmettere il timbro sentimentale di questa scena.

Le tragedie di Sofocle confermano imperiosamente la verità di un'affermazione di Eliot: «Nel dramma autentico, a definire la forma è il punto di frontiera fra liturgia e realismo, là dove si colloca la loro estrema tensione».[64] Nel tentativo di decifrare Sofocle, dobbiamo saper cogliere non solo il suo realismo – inteso sia in termini generali, sia nella cornice storica del quinto secolo ateniese – ma anche l'angolatura «liturgica» della sua lingua drammatica, cadenze e stilizzate architetture, poiché quest'elemento, nel suo teso amalgama con il realismo del poeta, imprime alle opere la loro fisionomia inconfondibile.

5. EURIPIDE

In proporzione a quella degli altri tragici, l'opera euripidea superstite è numericamente robusta. Sono arrivate a noi, sotto la sua firma, diciotto tragedie. Responsabile di quest'abbondanza non è – per intero, almeno – la fedele passione per gli scritti del poeta in tutto l'arco dell'antichità. Come gli altri maestri del dramma, Euripide varcò i primi secoli dell'epoca bizantina subendo il filtro dell'edizione antologica: nel suo caso, un florilegio di dieci titoli. Ma per un gioco della fortuna, un «capitolo» di quella che sembra sia stata un'edizione integrale delle opere ordinata alfabeticamente per titoli attraversò indenne i secoli tardi, che furono invece fatali a tanta parte della letteratura classica. E così questi testi furono a disposizione di amanuensi e copisti al tempo in cui gli studi classici rifiorirono, quando il mondo bizantino si risollevò dal disastro della Quarta Crociata. Si aggiunga che le scoperte di papiri in questi ultimi cento anni ci hanno regalato ampi brani di drammi perduti: combinate con le citazioni sparse sulle pagine degli antichi, queste reliquie spesso consentono di crearci una nozione chiara del testo tragico nel suo intero disegno.

Non solo possediamo una corposa messe di testi: anche la cronologia delle opere euripidee ci è nota con soddisfacente chiarezza. Numerosi testi sono datati in registrazioni antiche; per molti di essi possediamo un *terminus ante quem* sotto forma di frizzo parodistico in Aristofane. Per altri drammi, una data (o piuttosto un'epoca, una fase creativa) approssimata è suggerita dalla frequenza delle soluzioni metriche nel trimetro giambico,[65] poiché questo fenomeno mostra una progressione continua e omogenea dai lavori di più antica composizione a quelli più recenti. Fra le opere sopravvissute, la prima in ordine di tempo è *Alcesti* (438). Per *Medea* c'è una data certa: 431. L'*Ippolito* risale al 428. Il decennio 427-417 probabilmente vide l'allestimento di *Eraclidi*, *Ecuba*, *Elettra*, *Andromaca*, *Supplici*. Le *Troiane*, con l'*Alessandro*, sono del 415, senza dubbio; l'*Elena* è del 412; le *Fenicie*, *Antiope*, *Eracle*, *Ione* e *Ifigenia in Tauride* appartengono ai sei anni successivi. L'*Oreste* andò in scena nel 408, mentre le *Baccanti* e l'*Ifigenia in Aulide* furono presentate al pubblico di Atene dopo la morte del poeta, avvenuta in Macedonia nell'anno 406.

Quando arrivò ad Atene la notizia della morte di Euripide, a Sofocle non restavano che pochi mesi da vivere: ma dei due poeti, Euripide era di gran lunga il più giovane. Il suo primo cimento teatrale (coronato da un terzo posto) risaliva al 455 a.C., tre anni dopo che Eschilo aveva presentato l'*Orestea*. L'esordio di Sofocle (fu subito prima palma) aveva preceduto l'*Orestea* di dieci anni. Questa manciata d'anni che separava i poeti era di forte rilievo per la formazione intellettuale del più giovane fra loro: esattamente nell'arco del decennio centrale del secolo la dottrina sofistica andava scandagliando originali approcci critici in materia di politica e

di etica, e li esprimeva in schemi retorici innovativi. Il dramma sofocleo tradisce la dimestichezza con la retorica e una matura, scaltrita esperienza dei contenuti intellettuali: ma lo sguardo di Sofocle li contempla, per così dire, da lontano, con un distacco che è la reazione di un uomo ormai anziano, con un'immagine propria del mondo, gelosamente consolidata. Euripide, che pure si mostra capace di affondare nella dottrina il suo bisturi critico, è uomo radicato in profondo nell'età sofistica. Il linguaggio e le tecniche della nuova retorica fluiscono con naturalezza a lui, e le sue tragedie sono un sincero specchio del dibattito intellettuale in corso al suo tempo.

Euripide è un autore di teatro che è, insieme, un intellettuale. La sua figura «professionale» ha un'aria curiosamente moderna. Da vivo, non raggiunse la popolarità. Ne sono prova lo scarso numero di vittorie riportate alle Dionisie, le frequenti frecciate alle sue tragedie e le figure mascherate da «Euripide» che ricorrono nella scena comica, e ancora il suo definitivo trasferimento da Atene alla Macedonia. Le generazioni successive ne fecero invece un idolo, un poeta di straordinario richiamo. Nel secolo quarto, e nei seguenti, le sue tragedie misero in ombra e quasi annientarono la nomea dei suoi rivali, dei suoi precursori nell'arte: non solo nelle riprese sceniche, ma anche nelle edizioni destinate al lettore. Secondo una tarda tradizione, Euripide avrebbe creato i drammi in una grotta solitaria a Salamina: una spuria invenzione, senza dubbio, ma l'episodio simboleggia un fatto reale, quell'isolamento che – come ormai sappiamo – è il destino consueto dell'artista intellettualmente avanzato in una società eretta a democrazia. E vi sono passaggi nei drammi euripidei che sembrano ispirati dalla coscienza di una tale situazione. Ecco l'esempio di Medea: nel suo tentativo di rassicurare Creonte avvertiamo l'accento di un'esperienza contemporanea, forse personale.

«Non è la prima volta... che la mia reputazione m'ha danneggiata... Nessun uomo di buon senso dovrebbe aver dato ai figli educazione tale da farli diventare troppo intelligenti... Prova a proporre nuove, intelligenti idee alla gente ottusa: ti farai la fama di frivolo, non d'intelligente. D'altro canto, se ti crei la nomea d'uomo superiore a quelli che passano per essere cervelli colti, parrai una spina nel fianco alla città. Io ho questa condanna. Io sono una donna intelligente, e per questo suscito in alcuni invidia, in altri avversione...» (292-305)

Si avverte la militanza del drammaturgo nei dibattiti politici, intellettuali ed etici, ma un suo parteggiare su questo o quel fronte non spicca limpido. Tutti sanno quanto sia difficile incapsulare in definizioni rigide i poeti di teatro che si esprimono sotto il velame dei loro personaggi: ed Euripide è fra i più riottosi. Già per gli uomini del suo tempo era un punto interrogativo, e tale rimane per chi lo legga oggi. Nell'arco dei secoli, dal momento in cui le sue creature calcarono per la prima volta le tavole del palco, l'Ateniese fu sempre o nella polvere o sugli altari, etichettato con una tavolozza di marchi contrastanti. Chi ha scorto in lui «il vate dell'illuminismo ellenico»,[66] e chi, invece, l'ha definito «Euripide l'irrazionalista».[67] Ora è l'uomo scettico in materia religiosa – se non perfino l'ateo – ma subito qualcun altro lo descrive come credente nella provvidenza degli dèi e nella fondamentale giustizia dell'azione celeste. S'è visto in lui lo scandagliatore profondo della psicologia umana; ma anche il virtuoso della retorica, che immolava la coerenza interiore di un personaggio sull'ara del brillante effetto verbale; Euripide denigratore delle donne, Euripide «femminista»; un poeta malato di realismo, che immiseriva l'azione tragica nei bassifondi dell'esistenza quotidiana e, per contrasto, un cantore romantico che sapeva scovare saghe insolite ed esotiche cornici narrative. Compose drammi che furono concordemente interpretati come pezzi patriottici, fanfare a sostegno della guerra ateniese contro Sparta, ed altri che son divenuti i manifesti del teatrante pacifista per

antonomasia, perfino proclami di denuncia per l'imperialismo di Atene. Qualcuno ha ravvisato in lui l'antesignano della Commedia Nuova; altri sottoscrissero il giudizio sintetico di Aristotele: Euripide come «il più tragico dei tragici» (*Poetica* 1453a30). Ebbene, nessuna di queste interpretazioni è integralmente bugiarda.

Non sono mancati tentativi d'inquadrare questi marchi contraddittori negli schemi di un'evoluzione artistica e intellettuale. Si è dunque tracciata per Euripide una plausibile biografia dello spirito, incanalata nelle tracce seguenti: una fase iniziale, a cui si potrebbe ascrivere il tipo della tragedia elevata (*Medea*, *Ippolito*); ad essa seguirono le tragedie patriottiche risalenti ai primi anni del conflitto peloponnesiaco (*Eraclidi*, *Supplici*); ecco poi i drammi ispirati al disgusto per la guerra, man mano che la lotta si trascinava e si faceva sempre più insensata (*Ecuba*, *Troiane*); ci fu poi un'evasione dalla tragedia pura verso drammi a intreccio sentimentale (*Ione*, *Ifigenia in Tauride*, *Elena*) seguita da un ritorno all'accento tragico convenzionale, ma più esacerbato, scorato (*Oreste*, *Fenicie*, *Baccanti*). È ovvio che questo genere di percorso sia ad alto rischio d'errore, se non altro perché la grande massa delle tragedie è perduta, e per quanto sia possibile in alcuni casi indovinarne i contenuti, non possiamo costruirci idee precise sul loro «accento». Inoltre, l'ultimo gruppo di drammi includeva sia le *Baccanti*, sia l'*Ifigenia in Aulide*, vale a dire una delle opere di più scomposta tragicità insieme a un lavoro ricco di scene dal tono e dalla tecnica che preannunciano velatamente la Commedia Nuova.

Nessuno può negare che un'evoluzione vi sia stata nella tecnica di Euripide. Ma pur concedendo che anche il suo pensiero abbia avuto uno sviluppo analogo, non disponiamo dei materiali sufficienti a disegnarne la mappa. In ogni caso, certi temi di base, alcuni spunti sono comuni alle tragedie più recenti e alle più antiche. Lo spietato Dioniso delle *Baccanti* appare forgiato nell'identico stampo della vendicativa Afrodite dell'*Ippolito* e dell'inacidita Atena delle *Troiane*: le tre figure divine, nessuna esclusa, seminano distruzione per castigare l'umana indifferenza al loro culto. La selvaggia rappresaglia di Medea ha la stessa fibra di quelle di Ecuba e di Elettra, per non ricordare la perfida vendetta ordita da Oreste, Elettra e Pilade nell'*Oreste*. In tutto l'arco dell'opera si nota l'intrusione di scene «realistiche» (non di rado declinanti al comico) che incrinano l'atmosfera eroica: dalla rissa disgustosa fra padre e figlio nell'*Alcesti*, attraverso la patetica vestizione delle armi di Iolao negli *Eraclidi*, fino al punto estremo, allo spettacolo dei due uomini anziani – uno di essi è cieco – infagottati in pelli di daino e colti nel penoso tentativo d'imitare la danza delle Menadi, nelle *Baccanti*. Perfino la più cupa delle tragedie, le *Troiane*, contiene un verso d'una comicità spaesata (Menelao riceve il consiglio di non accettare Elena a bordo della sua nave e replica: «Perché mai? Peserebbe troppo, dopo?», 1050); il dramma in cui Euripide s'accosta più che mai alla commedia menandrea, *Ione*, include il pianto di Creusa sul figlio perduto (859 sgg.), uno degli assolo più cocenti e amari. Dunque la forma esteriore dell'opera euripidea superstite lascia trasparire più la variazione sui temi ricorrenti, che radicali scarti fra modo e modo.

L'Euripide rivestito dei panni di portavoce delle dottrine nuove, responsabile di quello che si riteneva il loro effetto disgregatore, fu una creazione precoce di Aristofane, la caratterizzazione tagliente e parodistica (Euripide vivente) da parte di quel maestro della commedia che appariva insieme incantato e disgustato dai versi del tragico. Nella strategia deformatrice di Aristofane si riconosce una tattica offensiva costante: Euripide proposto come incarnazione di molte fra le idee perturbatrici che recavano il marchio di temi tipici della dottrina sofistica. Fra tutte, spiccava il sospetto di scettici-

smo nei confronti delle divinità olimpiche. Nelle *Tesmoforiazuse* c'è una vedova, il cui marito è caduto combattendo a Cipro. La donna mantiene i cinque figlioli intrecciando ghirlande di fiori per i fedeli. Ebbene, si lamenta che il suo piccolo commercio s'è ridotto a meno della metà da quando Euripide, nelle sue tragedie, «ha persuaso la gente che gli dèi non esistono» (450-1). Nelle *Rane*, mentre Eschilo prega Demetra, Euripide rivolge la sua supplica «a dèi diversi» (889) e fra loro ecco «l'Aria sublime, mio alimento» e «Intelletto» (892-3). A quali esiti portavano dottrine del genere? Alla frana morale, protestava Aristofane. Il dramma di Euripide è bollato dall'«Eschilo» delle *Rane* come reo di trasformare gli Ateniesi da gente valorosa e campioni di guerra che erano, in «perdigiorno da strada e da piazza, linguacciuti» (1015), e messo all'indice per l'insegnamento «a far ciarle e fole, roba che ha spopolato le palestre» (1069-70). Nei nostri tempi, il problema Euripide ha ricevuto austera impostazione critica: il saggio di Nestle, *Euripide, il poeta dell'illuminismo greco*, si prefigge di ricostruire una coerente prospettiva dell'ideologia filosofica euripidea, cioè il messaggio del poeta, che consisterebbe in «un illuminato pensiero sulla realtà dei fatti, in guerra con le idee tradizionali, ciecamente accettate dalla folla della gente comune».[68] Anche senza considerare che Euripide è un uomo di teatro, non un filosofo puro e rigoroso, questa lettura di Nestle poggia su basi traballanti: i passi mobilitati per far da puntelli alla tesi vengono riferiti con scarsa attenzione al contesto (molti fra quelli ritenuti più autorevoli, in realtà, non sono che citazioni ritagliate da drammi scomparsi). Nel dramma, invece, il contesto può modificare e perfino contraddire il significato superficiale di un frammento specifico di testo. Ecco un verso, sulle labbra di Ippolito: «La mia lingua ha pronunciato giuramento, ma il mio animo è libero», 612. I comici, denigratori di Euripide, impiegarono queste righe come un'arma contro di lui. Se la tragedia non ci fosse giunta intera, non avremmo saputo che Ippolito va incontro alla morte proprio per mantener fede a quel giuramento. Pure, il titolo del libro di Nestle conserva una sua funzione indicativa: il dramma euripideo ci presenta, di riflesso, l'immagine più netta del fervore intellettuale nell'Atene del quinto secolo. A differenza del ripensamento platonico di quel clima culturale (ma Platone è della generazione successiva, e il suo è un quadro retrospettivo, oltreché preconcetto), quello di Euripide è la reazione di un contemporaneo.

Nei drammi echeggiano – con fedeltà più letterale rispetto a Sofocle – i dibattiti intellettuali dell'epoca, talvolta creando spaccature e frizioni con la cornice narrativa mitologica. Il problema di come addestrare i giovani alla vita sociale è caro ai drammi euripidei: era questione per la quale i sofisti offrivano risposte proprie. Nell'*Antiope*, la cui trama include una sanguinosa vendetta, due figlioli di Antiope, Anfione e Zeto, si affrontano sulla scena in un celebre duello oratorio sul valore della vita attiva, in contrasto con quella votata all'arte.[69] Anfione è il paladino del genere intellettuale e artistico; Zeto della vita del soldato, dell'agricoltore, del politico. Nell'arringa di Zeto scorgiamo chiari i riflessi delle critiche che bersagliavano Euripide dalla tribuna della scena comica. Che cosa rinfaccia Zeto a suo fratello? Scarsa virilità. Inettitudine a schierarsi con i compagni sul campo di battaglia e in assemblea.

> «Dove mai vedresti l'intelligenza in un'arte che ha, di fronte a sé, una natura perfetta, e la raffigura peggiore di quella che è? Un individuo che lascia da parte gli affari di casa sua, e fa il vagabondo, cerca il piacer suo nelle canzoni, ebbene, un tipo simile trascurerà i doveri famigliari e civici... falla finita con la tua musica, metti in pratica l'arte nobile degli affari pratici! Canta le lodi della vita pratica mentre curvi la schiena, ari la terra, custodisci il gregge: tutti diranno "che persona fine!". Lasciale agli altri quelle tue chimere d'eleganza, buone per i cervelloni...» (fr. 186, 187, 188)

La controreplica di Anfione ripudia la vita attiva:

«L'uomo contemplativo è fonte di sicurezza per i suoi compagni e di alti benefici per la sua città. Tu non sciogliere l'inno delle azioni arrischiate. Non mi piace l'audacia eccessiva in un capitano di nave, né in un uomo di Stato... Tu mi disprezzi perché manco di forza muscolare, ma la critica è malposta. Meglio avere un forte pensiero, che un potente braccio destro... Il buongoverno della città e della casa, dove sta? Nel cervello, nella mente: e lì alberga anche la grande potenza di guerra...» (fr. 194, 199, 200)

L'educazione non è l'unico tema di scontro, attuale a quell'epoca, che riecheggi nei drammi. Un argomento di forte spessore è quello della teoria politica, altro cavallo di battaglia delle dottrine sofistiche. In una lunga scena, nell'episodio iniziale delle *Fenicie*, i fratelli Eteocle e Polinice duellano sul tema dei rispettivi diritti ad occupare il trono di Tebe; la madre Giocasta tenta di trovare un punto d'incontro fra i due. Polinice avanza una proposta moderata: tornare allo *status quo ante*. Ma Eteocle reagisce proclamando senza veli il suo bisogno impellente di essere re: e le sue parole trovano un'eco nell'intervento dei diplomatici ateniesi alla conferenza di Melo, e nelle argomentazioni di Trasimaco e Callicle descritte nella *Repubblica* di Platone.[70]

«Madre, voglio parlare chiaro... Io scalerei il cielo, fin dove si levano le costellazioni, o scenderei nelle viscere del suolo, se potessi, solo per impugnare il Potere Assoluto, il più grande dei numi! È un bene impagabile. Non voglio lasciarlo a nessun altro. Lo voglio tutto per me.» (503-8)

Giocasta distribuisce equamente sui due i suoi rimproveri, ma contro lo slancio di Eteocle erge la sua teoria, che si chiama «democrazia».

«Ah, figlio, perché mai insegui la divinità più sinistra, l'Ambizione? È una dea iniqua. Penetra nelle case prospere, nelle città, e quando ne esce lascia strascichi di rovina per chi ha avuto rapporti con lei... È meglio avere culto per l'uguaglianza, che unisce con fermi legami gli amici agli amici, le città alle città, l'alleato all'alleato... L'Uguaglianza ha decretato per l'uomo le sue distinzioni di misure e pesi; lei ha creato i numeri. Lo spento sguardo della Notte spartisce in uguaglianza il ciclo dell'anno con il fulgore del Sole, e nessuno dei due sente astiosa invidia dell'altro, quando cede il passo...» (531-45)

Ma non solo i fermenti positivi del pensiero sofistico hanno dei riflessi in Euripide: echeggiano anche le note negative. In particolare, le tragedie propongono allo spettatore lo scherno di quelle pratiche profetiche che giocavano un ruolo solenne nella vita associata dei Greci e che nell'opera di Sofocle apparivano invece, alla fine, sempre trionfanti. La più recisa condanna del culto profetico è sulle labbra del Messaggero nell'*Elena*. L'uomo ha appena appreso che la donna per la quale i Greci hanno combattuto e sono caduti nella piana di Troia era un puro fantasma, una forma di nuvola: l'Elena vera era rimasta in Egitto per tutto il tempo.

«Adesso comprendo quanto poco valgano le parole dei profeti. C'era solo del marcio, nelle voci dei bracieri oracolari, nelle note degli uccelli. Gli uccelli... che ingenuità, pensare che potessero aiutare l'uomo in qualcosa! Calcante non ha detto una parola, non ha fatto cenno all'armata, quando vedeva che i suoi morivano per una nuvola, e neanche Eleno: eppure la sua città andava a ferro e fuoco, tutto per niente.» (744-51)

In materia di religione, non è questa l'unica presa di posizione radicale che affiori nei drammi euripidei. Nelle *Baccanti*, Tiresia tiene una lezione su come la divina Demetra non sia altro che la terra – «la si chiami con un nome, o con l'altro» (276) – e in modo analogo Dioniso, oltre ad essere il creatore del vino, *è* il vino stesso, «un dio elargito in libagione agli altri dèi» (284). Dottrine simili sulla natura divina sono attribuite al sofista Prodico di Ceo. Ma non basta. I personaggi di Euripide mettono in campo anche formule religiose più eccentriche, come quelle che Ecuba espone nelle

Troiane. «O Tu, che sei base del pianeta Terra, e hai il tuo trono alto sopra essa, chiunque tu possa essere, tu che esuli dalla conoscenza, dalle ipotesi umane, Zeus, che Tu sia legge di natura, o pura speculazione d'uomo, odi il mio pregare...» (884-7). Nessuno stupore se Menelao esclama: «Strana, e nuova, la tua preghiera!» (889).

Qualche personaggio di Euripide oltrepassa il limite del ripensamento filosofico, e si sofferma a criticare duramente gli dèi dell'Olimpo. Nell'*Eracle*, Anfitrione condanna Zeus per aver abbandonato la famiglia di Eracle, suo stesso figliolo. La requisitoria è bruciante.

«Tu non fosti quell'entità amica che parevi, Zeus. Tu sei dio maestoso, ma io, uomo destinato alla morte, valgo molto più di te. Non tradisco, io, i figli di Eracle. Ma tu, tu che hai saputo intrufolarti come un ladro nel letto di una donna, e rubare la sposa di un altro... ora tu non sai i modi per salvare creature tue. O sei un dio imbecille (ἀμαθής τις εἶ θεός) o non c'è giustizia, nella fibra tua.» (341-7)

Motivo ricorrente del dramma euripideo è una supplica di misericordia a un dio, coronata dal monito che gli dèi dovrebbero presentare un livello di eticità più elevato di quello umano. Così Cadmo, nelle *Baccanti*, s'appella a Dioniso per averne indulgenza: «Non è bello che gli dèi uguaglino i mortali, nelle passioni loro!» (1348). E l'anziana nutrice di Ippolito si rivolge ad Afrodite con parole dello stesso tenore. Entrambe le preghiere riescono vane. Entrambe le divinità sono spietate. Questi passi sembrano far filtrare l'idea che gli dèi non siano migliori degli uomini. Anzi, nel caso di Ippolito – il giovane sa perdonare suo padre, che pure ha innescato il congegno della sua morte, ed era un atto di condanna ingiusto – gli dèi sono forse peggiori dell'uomo. Un atteggiamento così critico può culminare nel rifiuto intero della tradizione mitologica. Nell'*Eracle*, l'eroe protagonista è spinto da Teseo a rinunciare al

suicidio, per continuare a convivere con gli strascichi della sua azione criminosa, esattamente come gli dèi che se la spassano sulla cima dell'Olimpo, benché rei di adulterî, di ferimenti e risse ai danni l'uno dell'altro. Ma ecco la replica di Eracle: «Quanto a me, io non credo che gli dèi si godano amori proibiti. Non ho mai accettato l'idea, non crederò mai che un dio possa cingere di catene i polsi d'un altro dio. Perché un dio, se è un dio veramente, non ha necessità di nulla. Son tutti miseri racconti di poeti, questi» (ἀοιδῶν οἵδε δύστηνοι λόγοι). Qui si sfiora la negazione assoluta degli dèi. Si annulla l'esistenza a una metà buona dell'Olimpo: gli adulterî di Zeus, infatti (ma Zeus è solo un esempio), avevano dato vita a Dioniso, Perseo, Elena e a molti altri. Veramente pare che Euripide non si lasci scappare occasione di esibire figure divine sulla scena. Certa critica moderna ha fatto le cose facili, risolvendo il problema col liquidare le apparizioni di divinità alla chiusa di tante tragedie come un artificio meccanico, buono per riguadagnare la fiducia e la simpatia delle anime pie, o per garantire uno sbocco «tecnico» ai nodi narrativi creati da una rivisitazione troppo drastica del mito. Quest'accostare dèi privi di morale e creature umane che invano attendono giustizia o pietà s'interpreta come un'ironica presa di posizione: dèi così scalcinati non possono esistere. Che cosa si prefiggeva Euripide? «Mostrare a cittadini educati alle idee religiose tradizionali che questo modo di concepire gli dèi poteva essere blasfemo, gravemente offensivo per gli dèi stessi.»[71] Dèi di questa pasta *non possono* esistere: sono «misere invenzioni di poeti», null'altro.

Eppure, ancora una volta, queste credenze espresse in forme teatrali vanno accuratamente inquadrate nei contesti. Eracle si rifiuta d'ammettere degli dèi malfattori. Abbiamo citato il passo, che è molto celebre. Ma Eracle si sta riferendo a un crimine ben definito, e per lui inconciliabile con la natura di un vero dio: l'adulte-

rio. Eppure lui stesso è il frutto di un adulterio divino, e la follia che ha demolito la sua esistenza non è che la vendicativa reazione di Era, gelosa consorte di Zeus. Gli spettatori hanno avuto sotto gli occhi Iride e Lyssa, la Follia, le emissarie di Era: le hanno viste in azione, colti di sorpresa dal loro fulmineo piombare in scena, frastornati dalla cadenza ossessiva dei trochei martellanti, sonoro simbolo dell'attacco di demenza che sotto i loro sguardi invade la casa e ingabbia la sua vittima innocente. Eracle può parlare nel modo che sappiamo perché non ha visto all'opera Iride e Follia: la platea ha visto, invece. C'è una legge, in teatro: qualsiasi entità appaia sulla scena, è concreta e reale allo stesso grado. Dunque la tesi di Eracle è gravemente erronea.

Questa lettura «contestuale» dei passi è indispensabile, ovunque affiorino nei testi di Euripide le idee innovative appartenenti al suo tempo; non dimentichiamo che si tratta di battute sceniche, sulle labbra di personaggi teatrali, e che sono anelli di un'unica complessiva catena. Si è in genere ritenuto (e nulla esclude che sia la verità) che nel contrasto d'opinioni fra i due fratelli dell'*Antiope*, la causa della vita contemplativa sostenuta da Anfione debba essere la più grata alla sensibilità di Euripide. Eppure nel duello oratorio pare che sia Anfione a farsi da parte, battuto: ed è certamente Anfione che alla chiusa della tragedia sta per assassinare il tiranno Lico, prima che arrivi Ermes a fermare il braccio.[72] E nelle *Fenicie* quel brillante panegirico dell'Uguaglianza pronunciato da Giocasta percuote orecchie sorde: prima che il sipario cali sulla scena, la madre e i suoi due figli giacciono insieme, stretti in un'Uguaglianza, quella della morte. In un dramma dopo l'altro il punto di vista razionalistico appare sconfessato dall'esito degli eventi.

Sul versante opposto, Euripide mostra non solo interesse, ma vera conoscenza di quel genere di fenomeni religiosi che si vorrebbero per lo più definire «irrazionali». In quale luce, ad esempio, modella il suo Ippolito? È l'incarnazione, indulgente e pervasa di simpatia, di un'ossessione religiosa di castità, un ritrarsi dal sesso che nel mondo antico deve aver costituito un'eccezione vistosa. Si può avvertire un'ansia di purezza quasi maniacale – monacale, diremmo – nel primo discorso di Ippolito, con il quale egli dedica una ghirlanda di fiori ad Artemide. Essa fu composta da corolle colte «in prato incontaminato... dove il pastore non osa far brucare le bestie del gregge, intatto dal vomere d'acciaio, solo l'ape in primavera viola questo puro prato, e qui Pudore nutre il suo giardino con l'acqua fluviale» (73-8). Un quadro di così toccante devozione in un giovane uomo è riproposto nello *Ione*: la monodia con cui il novizio saluta l'aurora (82 sgg.) lascia trasparire quale dovesse essere a quel tempo l'atmosfera religiosa a Delfi nei giorni del suo fulgore. Bisogna sottolineare come sia frequente in Euripide la scelta di stagliare le sue scene solenni su sfondi religiosi e rituali: la morte di Neottolemo nel santuario di Delfi (*Andromaca*); il tempio di Artemide fra i Tauri (*Ifigenia in Tauride*); il sacrificio officiato da Egisto nell'antro delle Ninfe (*Elettra*); Polissena immolata sul sepolcro di Achille (*Ecuba*). E s'aggiungano, naturalmente, le *Baccanti*, con il selvaggio intreccio, gli accenti mistici dei pezzi corali, l'affresco dello spirito dionisiaco, il più travolgente in ogni tempo della poesia.

Qual è la vera natura di questo dramma? Un inno alle estasi paradisiache della religione di Dioniso? O un anatema, per la sua ferocia? In ogni caso, il poeta che ha disegnato questa «passione» non può certo definirsi «razionalista». Si tratta dell'unica tragedia attica a noi nota che mostri un dio protagonista della trama. Dioniso, che nel prologo annuncia d'aver assunto le spoglie umane di un accolito, fedele del suo stesso culto dionisiaco, impera nella scena centrale e si manifesta nella sua potenza sacra all'epilogo dei fatti. La tragedia si

snoda attraverso le varie reazioni dei personaggi alla divinità di Dioniso: c'è lo scherno di Penteo, l'adesione cinica di Cadmo, la conversione «politica» di Tiresia; ed ecco le estasi visionarie del Coro, cui s'intercalano le imprecazioni astiose contro il re che si oppone al nuovo culto; c'è l'abbandono totale delle donne di Tebe, la loro pace da eden perduto e lo stato di comunione con la natura, la delirante ripulsa dell'intrusione e finalmente l'allucinato scempio sul povero corpo di Penteo.

Il cuore drammatico dell'opera è in tre scene: in esse sono a faccia a faccia uomo e dio. Nella prima il dio, sotto le spoglie del suo adepto, è preso nelle reti, schernito per il suo aspetto femmineo, minacciato d'esser privato della chioma «consacrata al dio», incarcerato nelle stalle; questa figura difende Dioniso (se stesso, in realtà) con falsa sottomissione (l'attore indossava in questa scena una maschera con la bocca atteggiata a sorriso).[73] Nella scena centrale, dopo un terremoto che squarcia il palazzo e libera Dioniso, il dio prende a impossessarsi della mente di Penteo, convincendolo a spiare le Menadi durante quei riti che egli si figura come oscene orge. Nell'epilogo il cerchio del ribaltamento si chiude: Penteo, con la mente devastata, appare in veste femminile, con la lunga chioma al vento. Ora tocca al dio motteggiare la sua vittima: si congratula con Penteo per il suo aspetto, gli ricompone la capigliatura, gli riaggiusta la cintura allentata e le pieghe del peplo, prima di spedirlo alla sua morte ripugnante. Sono scene intrise di una malia esotica e funebre insuperata. Euripide ha qui voluto coltivare un ramo d'ispirazione primitiva e magica che ha fatto delle *Baccanti* un pezzo unico nella storia del teatro.

Ma ecco un'obiezione: gli dèi che tanto spesso intervengono a siglare la vicenda tragica non paiono figurine meccaniche, sterili burattini, imposti da esteriori necessità di trama o da un ossequio alla convenzione? Non sono epifanie fasulle, le loro? C'è una prima, ovvia replica: Euripide non aveva alcun obbligo di chiudere le sue tragedie con quelle scene. Inoltre, stando alla conoscenza attuale del teatro antico, l'Ateniese fu l'inventore di questa specifica tecnica d'epilogo. Non tutte le figure di *deus ex machina* sono prive di mordente: alla chiusa delle *Baccanti* Dioniso è l'identica divinità spietata e terrificante che ha agito negli episodi precedenti; così Artemide, alla fine dell'*Ippolito*, conserva nel suo orgoglio e nel rancore lo stesso spessore drammatico che dà concretezza alla sua controparte divina, Afrodite, che recita il prologo. Ma non basta. Questi personaggi celesti rivestono ben precise funzioni religiose: guidano la mano umana a fondare un culto o una città, dettano le regole per il rituale sul defunto, l'esecuzione di un giuramento e i relativi atti sacrificali. E la norma vuole che predìcano il futuro: presagi autentici, da ascoltare con religioso impegno. Tali profezie spaziano dalla conferma solenne di quello che sarà lo sviluppo futuro della trama mitica (e s'introduce così la funzione di legittimare la nobiltà di casate contemporanee) ad ispirati panegirici del dinamismo imperiale ateniese, a promesse di divina custodia della terra d'Atene.

I versi esprimenti l'aspirazione che gli dèi abbiano un grado di moralità superiore all'uomo, e quelli che ritraggono i numi olimpici come gelosi, vendicativi, spietati, iniqui, non implicano fatalmente un'ideologia razionalistica. Queste sono figure «omeriche» di dèi. Possiamo immaginare divinità meno disposte al perdono dell'Atena e dell'Era iliadiche, o del Posidone dell'*Odissea*? I secoli posteriori ad Omero assistettero a un arrovellarsi continuo su questa visione negativa del cielo. Non mancarono gli sforzi per ridisegnare la storia divina con profili più etici. Euripide torna a modellare gli dèi di Omero con la ferocia delle loro passioni. I Celesti che reggono i fili dell'azione nel cosmo euripideo non assomigliano allo Zeus dell'*Orestea*, che addossa all'uomo la sofferenza, ma come passo d'avvicinamento

alla coscienza. Né sono paragonabili agli dèi di Sofocle che, all'apparenza, impersonano la garanzia di un ordine sovrumano: ordine che, però, l'uomo può solo accettare, non decifrare. Gli dèi di Euripide – Afrodite, Artemide, Atena, Era, Dioniso – sono le copie esatte degli omerici: vale a dire, copie dell'uomo. Tormentati dalle identiche passioni, orgoglio e rancore d'orgoglio ferito, astio vendicativo, gelosia e cupidigia, questi dèi sono le immagini enormi e terrificanti di quell'impasto di violenza e incontrollabile ferocia che s'annida nell'uomo; irreggimentano l'universo secondo le linee dei loro voleri rissosi e volubili, usando come monete di scambio i destini delle creature umane, come fa Atena nelle *Troiane*, o prefiggendosi, come l'Artemide dell'*Ippolito*, di vendicare la morte d'un uomo strappando la vita a un altro uomo.

E questi sarebbero gli dèi a cui i mortali, sfiduciati dalla pochezza della natura umana, s'appellano come a campioni di valori più elevati e nobili. «Dovete per forza essere più saggi voi degli uomini: voi siete dèi!» esclama l'anziana nutrice nell'*Ippolito* (σοφωτέρους γὰρ χρὴ βροτῶν εἶναι θεούς, 120). La divinità cui si sta rivolgendo è Afrodite, emblema personificato di eros, il più bizzarro e irrazionale dei sentimenti umani. Gli dèi di Euripide sono passione allo stato puro: nessun senso di moderazione la frena. Afrodite ordisce la morte di due persone, a contraccambio dell'indifferenza ostentata da Ippolito per il suo culto (e la dea, cinicamente, confessa che una delle sue due vittime è innocente); nelle *Troiane* Atena progetta la distruzione dell'intera flotta greca, perché uno dei Greci, un eroe, ha gettato del fango sulla sua divinità; Era, sotto l'impulso della gelosia, scaglia lo spettro di Follia a schiantare l'esistenza di Eracle, proprio nel momento in cui l'eroe aveva completato le sue grandiose fatiche per l'umana civiltà; Dioniso, offeso dal rifiuto d'accettare la sua divinità, pretende a titolo di rappresaglia non solo lo strazio del

corpo di Penteo, ma anche l'esilio di Cadmo e di Agave. Nella tragedia di Euripide gli dèi proiettano nella scala immensa del sovrannaturale quelle stesse passioni che le creature umane tentano, lottando invano, di reprimere in se stesse: e, assunta la forma di dèi dell'Olimpo, chiusi in sé, inaccessibili, implacabili, quelle passioni reggono lo scettro dell'esistenza di uomini e di donne.

Non è plausibile che Euripide credesse in simili dèi, con l'ossequio e il religioso stupore dei secoli antichi che ne avevano disegnato le forme. Egli si serve di questi dèi, come di entità drammatiche: incarnazioni delle forze fluide e irrazionali che, secondo la sua visuale tragica, erano al timone del destino umano. Talvolta, nelle preghiere dei personaggi euripidei, i Celesti sono soppiantati da astrazioni, come quelle invocate nelle formule di Ecuba, che avevano meravigliato Menelao; oppure dal concetto di *Tyche*, elemento che avvolge e domina il tutto, il cieco caso. Eppure gli dèi non sono nudi profili simbolici: sono pervasi da una vitalità terrificante, da cui traspare a vive tinte una fantasia religiosa in piena creazione, al di sotto dell'intellettualistica superficie. Ma qualunque sia la loro tempra vera, escludiamo che concretino le immaginazioni di un «razionalista»; piuttosto, rappresentano l'espressione drammatica di uno smarrimento, quello stesso che il poeta pone sulle labbra del Coro nell'*Ippolito*:

> ἦ μέγα μοι τὰ θεῶν μελεδήμαθ' ὅταν φρένας ἔλθηι
> λύπας παραιρεῖ. ξύνεσιν δέ τιν' ἐλπίδι κεύθων
> λείπομαι ἔν τε τύχαις θνατῶν καὶ ἐν ἔργμασι λεύσσων.
> (1104-6)

> Quando mi penetra il pensiero che gli dèi si curano di noi
> sento gran sollievo dall'angoscia. Ma benché io speri di capire
> rinuncio, quando vedo i casi, le azioni degli uomini.

Tormentosa immagine delle potenze irrazionali all'o-

pera nell'universo: e tale visione ha la sua controparte nello scandaglio che Euripide affonda nell'elemento irrazionale insito nell'umana creatura. Euripide è il primo drammaturgo per la cui opera l'odierno termine di «psicologia» non appaia anacronistico. È una precisazione, questa, non per negare (come certa critica ha fatto) coerenza interiore, e ricche motivazioni all'agire, nella drammaturgia di Eschilo[74] (ed ancor meno in quella di Sofocle): solo, si vuole asserire che i personaggi di Euripide sono meno lineari, meno intagliati nel marmo, più contorti, mutevoli. Percorrono la scala delle emozioni umane, mostrano scarti improvvisi, si mettono a nudo come viventi contraddizioni: degli strappi, certo, alle regole equilibrate dell'arte classica di stampo sofocleo, ma creature dotate di un'umanità più riconoscibile, famigliare, attraente.

Questi voltafaccia psicologici sono una nota dell'arte euripidea fin dalle sue prime tragedie. Nell'*Alcesti*, Admeto, che non ha mai dubitato, neppure per un istante, del suo buon diritto ad accettare il sacrificio della moglie, che sopra di lei ormai senza vita ha insultato suo padre Ferete per il suo rifiuto di sostituirsi a lui nella morte, che ha rimbeccato con acrimonia la crudele (ma giustificata) replica del vecchio, che scioglie sulla morta sposa una nenia funebre, ma intessuta con un solo tema dominante, la perdita che lui, Admeto, ha subìto, ebbene ora, all'improvviso, a questo marito s'accende la visione di sé esposto al giudizio degli altri. Per la sua sposa la morte è gloria. «Mentre io, io che dovevo morire, sono evaso dal mio fato; avrò vita senza sorriso. ἄρτι μανθάνω: ora, capisco» (939-40). Quest'illuminazione non è preparata da alcun accenno nei discorsi di Admeto, o nelle battute del Coro: eppure non piomba inaspettata. Suo padre – figura che non brilla per nobiltà – non gli aveva gettato in faccia la verità dura sul suo conto, nella scena precedente, con tutta la forza? «Ti piace la vita, vero Admeto? E credi che a tuo padre non

piaccia?» (691). Verità sgradevole, ma sacrosanta. Perfino Admeto deve guardare dritto negli occhi questa verità e riconoscere la situazione propria in tutti i suoi contorni. Anche se poi ne sarà salvato dal miracoloso ritorno di Alcesti dal reame della morte: un epilogo da favola a lieto fine.

La vicenda dell'*Ifigenia in Aulide* ruota su una conversione psicologica così fulminea che Aristotele la cita ad esempio di mancata coerenza nel disegno interiore di un personaggio. Si tratta di Ifigenia. Dopo aver supplicato per tutto il tempo suo padre, Agamennone, di risparmiarle la vita, la giovane si risolve a lasciarsi immolare come vittima propiziatoria per la fausta partenza dei Greci verso Troia. Aristotele rileva che «in questo dramma la giovane che pronuncia le suppliche ha ben poca somiglianza con l'altra Ifigenia...» (*Poetica* 1454a32): ma la sua osservazione critica trascura il fatto che lo spettatore è stato inconsciamente preparato a questa conversione dall'intero sviluppo della trama drammatica, una catena di sotterranei e rapidi scarti d'intenzioni davvero unica nella tragedia classica. Ad apertura di sipario, ecco Agamennone che spedisce a Clitennestra una lettera, destinata ad annullare i precedenti messaggi che ingiungevano di mandare la figliola al campo armato di Aulide. Ma Menelao intercetta la missiva e rinfaccia ad Agamennone la sua mancanza di spina dorsale. Quando però Agamennone manifesta il suo sconforto alla notizia che Ifigenia è già alle tende, Menelao inverte la rotta e preme su Agamennone, che sciolga l'armata, rinunci alla campagna piuttosto che affidare al carnefice la figlia. «Dirai che ho mutato parere, che le mie parole non sono più di fierezza. È vero. Ma è naturale, questo mio cambiamento. È perché sento amore per mio fratello. Sono i ripensamenti di chi non è malvagio, questi» (500-3). Ma ora è Agamennone, di nuovo, a mutare intenzione. Non vede via d'uscita. L'armata pretenderà il sangue sacrificale della figlia.

Eppure ci sono storie di conversioni ancora più stridenti. Quasi un gioco ad incastri psicologico. Ed è l'arcano percorso dello spirito con cui Dioniso, nelle *Baccanti*, riplasma il minaccioso tirannico Penteo in una povera vittima demente. Non c'è dubbio, è la vicenda di un indemoniato, preda dell'ossessione dionisiaca, portata sulla scena di un teatro: ma il tutto affonda anche le radici nella visione euripidea dell'abisso tenebroso dell'anima umana. Dioniso persuade Penteo a non guidare le proprie guardie armate contro le ossesse che vagano sulle colline; il dio fa leva sulla fantasia bruciante con cui Penteo immagina le orge delle Baccanti, e finalmente Penteo rivela quanto sia affilato, dentro di sé, il pungolo di scorgerle, quelle folli, coi suoi stessi occhi. Ma c'è un solo mezzo per attuare il piano, lo informa Dioniso: travestirsi da Menade. Penteo rientra nel palazzo per decidere quale mossa compiere, ma ormai è preso nella rete delle fosche forze che l'agitano nell'anima. Il sacerdote bacchico (Dioniso, in realtà, travestito in scena) chiede alla divinità dionisiaca di «farlo uscire di mente, inoculargli buia follia» (850-1) e così la sovrana forza del dio, sorta dall'esterno, ora s'intreccia con gli impulsi che, all'interno della sua stessa mente, Penteo sente liberarsi per il suo cedimento alla tentazione, fino a modellare quel fantasma d'uomo, tetra macchietta, «un essere che ammicca, fa risolini insulsi, più disarmato d'un bambino, più indecente di un minorato...».[75]

Questa è una scena irripetibile. Ma in ogni punto del suo teatro Euripide rivela il suo interesse per la psicologia dell'individuo e le spinte irrazionali dell'animo. Ecco il dissesto nervoso di Ermione e i suoi sogni di suicidio dopo il fallito tentativo di mettere a morte il figlio di Andromaca; il soliloquio di Medea in cui, dopo aver deciso di uccidere i figli, ondeggia ora nel cedere ai materni istinti, ora nel soffocarli; la battuta esultante di Elettra sopra il cadavere di Egisto, venata qua e là di contorta gelosia erotica; la crisi, il delirio di Fedra quando tenta di nascondere il suo amore colpevole e il racconto che lei stessa, più tardi, espone intorno alle fasi che hanno scandito la sua lotta per seppellire in sé la passione; tutta una serie di spinte e controspinte interiori che recano, visibile e profondo, il marchio euripideo. Per opera del poeta, la tragedia s'insinuò curiosamente nei ricettacoli intimi del cuore, e lasciò che «le passioni ordissero la trama».

In anni recenti, l'originalità nel disegnare psicologie, propria di Euripide, ha subìto un calo di valutazione critica superiore al legittimo: era la reazione, giustificata, contro uno stile interpretativo, assai diffuso nel Novecento, consistente nell'indagine in profondità, nello scandaglio sotto la superficie dei comportamenti scenici dei personaggi, nel tentativo di scolpire personalità a tutto tondo, ricche d'una storia propria che abbracciava il passato, non meno che il presente. Non accettando questo genere di sonda oltre i confini della superficie evidente, altri critici hanno scelto di ragionare sull'azione, sui suoi nodi obbligati, ed anche sui materiali della retorica disponibili all'autore per innalzare il suo edificio drammatico. Potremmo accostarci molto di più al mondo di pensieri euripidei – ritiene questa critica nuova – se davanti ai vari snodi nevralgici delle tragedie, invece di porci quesiti come: «Cos'è probabile che ci voglia dire, un uomo come lui?», ci domandassimo piuttosto: «Come assolverebbe meglio il suo compito?... raggiungerebbe il risultato?... scuoterebbe gli ascoltatori?... dimostrerebbe la sua tesi?».[76]

C'è molta ragionevolezza in questa prospettiva critica. La tecnica del discutere, la retorica, costituiva la merce più pregiata nella vetrina dell'insegnamento sofistico, e il giudice ateniese era arbitro scaltrito delle abilità oratorie, richieste dalla pratica dell'assemblea e del tribunale.[77] Aristofane non si lasciò sfuggire l'occasione di ricamare su questo lato dello stile euripideo.

Nelle *Rane* il suo Euripide può vantarsi d'aver insegnato agli Ateniesi a «ciarlare». Con quale metodo? «... inserendo regole finissime e squadrature dei versi con il regolo» (956). Ed è vero: i personaggi di Euripide sembrano aver frequentato tutti, per lo meno, un corso elementare di oratoria pubblica. I loro discorsi tradiscono spesso la consapevolezza della propria ossatura retorica. Consideriamo un esordio: quello della requisitoria pronunciata da Elettra contro Egisto, ormai defunto. Sono righe che paiono uscite da un manuale di retorica:

> εἶεν. τίν' ἀρχὴν πρῶτά σ' ἐξείπω κακῶν,
> ποίας τελευτάς; τίνα μέσον τάξω λόγον;
> (907-8)
>
> Bene. Quali primi crimini tuoi dirò, per cominciare,
> e quali, per finire? E fra i due poli, come ordirò l'accusa?

Altri personaggi euripidei si mostrano oratori scaltri, ma con stile meno platealmente ingenuo. Fanno però capire quanto sia importante per loro che le tesi siano sostenute a regola d'arte. Da qui l'organismo inconfondibile del dialogo «euripideo»: discorsi lunghi, più o meno estesi, su un fronte e sull'opposto, seguiti dal batti e ribatti – a colpi di fioretto – della sticomitia, un verso a battuta. Per queste figure ogni motivo è buono, per lo sfoggio retorico. In un frammento dei *Cretesi*, un dramma perduto (Page 1942), Pasifae, trascinata al cospetto di un Minosse ferito profondamente dal fatto che lei ha dato alla luce il Minotauro, perora la sua causa con consumato virtuosismo. Negare il fatto – sostiene la donna – sarebbe inutile. Ma adulterio no, non c'è stato, lei non s'è offerta a un altro uomo in amori clandestini. Si trattò di turba psichica mandata dal cielo: quale altro elemento potrebbe spiegare il suo atto? «Che ci può essere in un toro, che trafigga il mio cuore con il dardo osceno della passione? Era forse bello? Ben

vestito? Forse uno splendore, emesso da capigliatura color del bronzo? I suoi occhi radiosi...?» (11-5). Ed ecco, la difesa diviene incriminazione del marito. Non aveva Minosse giurato di immolare quel toro a Posidone? Però poi non l'aveva fatto. «Tua è la colpa, tua la causa del mio fallo...» (34-5). Nessuna meraviglia se, quando Minosse apre la sua controarringa, chiede alle guardie: «Gliela avete messa, finalmente, la museruola?» (44).

Pasifae sta perorando per la propria vita al cospetto di un giudice. C'è un'atmosfera da corte di giustizia, caratteristica dell'opera di Euripide, ma anche famigliare alla platea ateniese. Ecuba e Polimestore sostengono la propria causa in contrapposti interventi al cospetto di Agamennone nell'*Ecuba*, come fanno Ecuba ed Elena di fronte a Menelao nelle *Troiane*, Oreste e Tindareo sotto gli occhi di Menelao nell'*Oreste*; e così Ippolito tenta di difendersi dall'accusa di Fedra davanti al padre Teseo.

Benché i personaggi impieghino tecniche retoriche in quelli che sono veri e propri dibattimenti, l'effetto complessivo non è monocorde. I discorsi sono in piena armonia con il disegno psicologico del personaggio, e sono progettati inoltre per un esito drammatico. Ecco l'esempio di Ippolito. Il giovane ha proclamato di non sentirsi a suo agio in una pubblica assemblea (986): e più tardi dà prova concreta di quest'affermazione, dispiegando argomenti che mandano su tutte le furie proprio quel padre che egli tenta di convincere. Cerca perfino di mettere sul tappeto la tesi dell'inconsistenza di un movente (congegno logico classico della linea sofistica), con il quesito: «Era forse il suo corpo il fiore di bellezza sopra tutte le donne?» (1009-10). Non è esattamente la frase più elegante da rivolgere a un marito che sta contemplando addolorato il cadavere della moglie. Eppure, è una frase perfettamente «in carattere»; infatti il disgusto di Ippolito per il sesso femminile (pa-

tologico, almeno: ne veniamo a conoscenza dal suo discorso alla Nutrice) si è ora appuntato su Fedra, che lo ha colpito con una falsa accusa di tentata violenza ai suoi danni.

Le figure euripidee sanno presentare le proprie ragioni in schemi retorici ben architettati: questo non vieta che i loro veri motori siano le spinte dell'irrazionale, che premono nel profondo. Questo teatro non coltiva illusioni: l'umanità non è all'altezza di scegliere il bene. Fedra condensa il dramma umano in una breve, ma agghiacciante frase: «Noi sappiamo dove sta il bene. Sappiamo riconoscerlo. Ma non lo mettiamo in pratica...» (τὰ χρήστ' ἐπιστάμεθα καὶ γιγνώσκομεν / οὐκ ἐκπονοῦμεν δ'..., 380-1). La mente non ha potenza capace di dominare la fragilità e la ferinità della natura umana. Fedra si esprime in quel modo a proposito del suo amore per Ippolito: l'amore, la più irrazionale fra le passioni umane, è tema che spicca nel teatro di Euripide. L'Eschilo di Aristofane vi punta impietosamente il dito quando giura che «prostitute come Fedra» non le ha mai create, lui, per la scena, e ribadisce di non avere mai firmato il soggetto della «donna in amore» (*Rane* 1043-4). «Eros» salmodia il Coro dell'*Ippolito* «che dagli occhi fai stillare desiderio... possa tu non arrivare a me... fuori misura... Eros, despota d'uomini, Eros che devasti, aggredisci mortali fra rovine senza fine» (525-42). Euripide era attratto da questo lato di Eros, il rovinoso: il delirio di Fedra, che più avanti si converte in odio; l'astio intriso di gelosia di Ermione, sterile moglie; la violenza inaudita di Medea vendicatrice; la passione erotica tra fratello e sorella nel perduto *Eolo*; il soggetto della perduta *Stenebea*, che ricalcava il tema della moglie di Putifar. Si può dire che Euripide sia il fondatore di un «teatro da camera»: una stanza a tre pareti che incarcera uomini e donne pronti a dilaniarsi l'un l'altro con la ferocia dell'amore e dell'odio, quella gabbia di cui si servirà il teatro di

Shakespeare per l'*Otello*; Racine per la *Fedra*; e poi Ibsen e Strindberg.

Amori, odi di donne. Temi di acuto interesse per Euripide. E ciò gli valse l'etichetta di odiatore delle donne, largamente condivisa nei secoli antichi. Un'intera commedia di Aristofane è consacrata alle comiche conseguenze di una decisione presa dalle donne di Atene: castigare Euripide per i suoi demeriti nei loro confronti. Parodistica esagerazione, naturalmente, ma forse anche sincero specchio degli umori (umori «pubblici», almeno) delle mogli ateniesi: i personaggi di Euripide infrangevano la perbenistica finzione di donne serenamente sottomesse, falso schema di convivenza che però uomini e donne accoglievano con acquiescenza ipocrita. «Il pregio di una donna» avrebbe proclamato Pericle in un discorso che Tucidide registra (2.45.2) «è che il suo nome, in bene o in male, corra il meno possibile sulle labbra degli uomini.» Ma Fedra, per far schermo al suo «pregio», innesca la morte di Ippolito; Medea, appellandosi al codice maschile dell'onore, si vendica trucidando i figlioletti. Le donne e le spose di Atene non avrebbero certo toccato questi estremi. Eppure le pagine di Euripide paiono più «dalla parte» delle donne, che «contro» le donne. Fedra è la vittima di Afrodite. La sua confessione di quanto abbia lottato per dominare l'eros la eleva su un piedistallo di nobiltà. Nella vicenda di Medea, Euripide sceglie di porre in gran risalto il tema dell'inferiorità sociale della donna: ed è l'arma logica di cui si serve l'eroina nel suo più celebre discorso. «Di tutte le creature dotate di respiro vitale e di coscienza, noi donne siamo il ceppo più dolente» (πάντων δ' ὅσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει / γυναῖκές ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν, 230-1). Medea mette il dito nella piaga con sicurezza spietata, scandendo quelle che avrebbero potuto essere le recriminazioni di più d'una sposa ateniese: la dote, con cui la donna «compera uno, che sarà padrone del suo corpo»; i rischi con-

nessi all'unione nuziale (se il marito si dimostra un pessimo soggetto, «il divorzio può rovinare la reputazione di una donna»); la mancanza di vera preparazione al matrimonio, all'economia di una casa sconosciuta; l'indipendenza dell'uomo che, per distrarsi, può uscire dalle pareti domestiche, mentre per la moglie vige l'obbligo «di tenere il suo sguardo sempre fisso, orientato a un solo essere umano». E la giustificazione che gli uomini ripetono, come un ritornello, a difesa dei privilegi, che cioè loro, e non le donne, scendono sul campo di battaglia? È respinta: «Starei nella mischia, spada in pugno, tre volte, piuttosto che partorire una sola» (230-51).

Consideriamo pure l'eccentricità della figura di Medea: principessa esotica, nipote di Helios. Ma la circostanza che sia una donna barbara, una maga, non inficia il suo ragionare: tocca troppo sul vivo. Le donne corinzie che formano il Coro sono conquistate: all'annuncio che Medea sta tramando la vendetta esse plaudono con un'ode che ribalta la tradizionale visuale letteraria maschile sul tema «donna». Apollo non ha voluto attribuire alla donna il privilegio del canto: se l'avesse fatto, «io contrapporrei il mio inno alla razza maschile» (426-7). La critica corrode alle fondamenta la tradizione: è denso di significato che ciò accada in un dramma che illustra la rappresaglia di una moglie offesa nei termini eroici normalmente riservati al mondo maschile e che la ritrae (in un quadro scenico che dev'essere sembrato un epilogo non poco stridente alla platea) trionfante sui suoi nemici, in fuga, aiutata da Helios, scampata alla punizione, verso Atene ospitale.[78] «Nelle mie tragedie» sostiene l'Euripide comico delle *Rane* «parlavano le donne... la giovane e la vecchia...» (949-50). Nei drammi euripidei, a paragone degli altri suoi rivali della tragedia, i ruoli femminili di primo spicco prevalgono: non è circostanza insignificante. Tragedia dopo tragedia troviamo una figura di donna al centro dell'azione: o al secondo posto, ma in grado di imprimere nello spettatore un indelebile ricordo.

È inconfondibilmente euripideo ritagliare dal suo contesto una figura così carica di elementi fiabeschi – la principessa della Colchide, sibilla inquietante, la maga e veggente della quarta ode *Pitica* di Pindaro – e incastonarla nella cornice di una rissa domestica pateticamente realistica. «Basterà una parola a schiacciarti» sibila Medea, demolendo la pretesa di Giasone che le sue nozze imminenti con la principessa locale vogliano unicamente favorire gli interessi della sua famiglia. «Se tu non fossi stato un disonesto, avresti dovuto tentare di persuadermi, e poi sposarti: non fare le cose all'oscuro...» (585-7). La replica di Giasone è secca, pertinente. «Ah, sono certo, tu eri una che dava man forte al mio progetto, certo, bastava che dicessi la parola "matrimonio". Proprio tu, che neppure adesso riesci a deporre l'amaro immenso del cuore» (588-90). Qui tutto è fin troppo «umano», e c'è la tendenza a scivolare verso il meschino. E non è un esempio isolato: Euripide manipola le figure del mito al polo estremo della scala del realismo. Ancora una volta Aristofane fiutò il bersaglio; il suo Euripide si gloria d'aver immesso nella tragedia «le cose di casa, quel genere d'affari con cui conviviamo quotidianamente» (οἰκεῖα πράγματ' εἰσάγων, οἷς χρώμεθ' οἷς ξύνεσμεν..., 959).

Euripide rimodellò alcuni dei miti più prestigiosi, e lo stile del rifacimento lascia intendere come il suo metodo fosse di muovere da una domanda che così suonava: «Queste creature del mito come avrebbero agito e parlato, se fossero state nostre contemporanee?». Gli esiti sono spesso sconcertanti. Ma il senso d'originalità più spinta promana dal rimaneggiamento delle figure di Oreste e di Elettra. Che cos'è la sua *Elettra*? Dal prologo all'epilogo essa è una sfida a viso aperto alla canonica versione di Eschilo. Presenta, rispetto a questa, scarti sorprendenti e, fra essi, quella che si può leggere solo

come parodistica critica di una scena centrale dell'opera eschilea, quella del riconoscimento fra Elettra e il fratello reduce (509 sgg.). La tragedia è ambientata in campagna, nell'abitazione di un contadino. A lui è affidato il prologo, e da lui ci vien data la notizia inattesa che Elettra è sua moglie. Ed ecco Elettra, l'eroina in persona, che reca in equilibrio sul capo una brocca: sta andando ad attingere l'acqua. Oreste si comporta come un uomo del quinto secolo, un esule che rientra in patria da clandestino, da cospiratore. Invece di marciare dritto alla reggia, egli s'affaccia timidamente sul confine di Argo, in questo podere fuorimano, pronto ad eclissarsi nuovamente, qualora sul posto non trovi alleati ai suoi piani. Quando il colono invita Oreste e Pilade (ancora protetti da un cauto anonimato) ad entrare da lui per rifocillarsi, Elettra lo rimbecca con tono petulante: s'illude che la sua casupola sia il luogo adatto per ricevere due ospiti che, come ben si capisce, sono di elevata classe sociale? Le battute hanno sapori domestici, quotidiani: e l'effetto è di scorporare Elettra e Oreste dall'aura eroica conferita alle loro figure dalla leggenda, con il risultato che l'abbattimento brutale di Egisto e l'assassinio a sangue freddo della madre non ci appaiono come frazioni di un meccanismo fatale, o di arcane maledizioni, e neppure il compimento di un divino imperativo, ma più bassamente due crimini commessi da uomini «come realmente sono», per usare la definizione che Sofocle stilò dei personaggi di Euripide.[79] Nell'*Oreste* il realismo del quadro è perfino accentuato. Dopo il matricidio di Clitennestra l'eroe è tormentato non dalle Erinni (nel delirio Oreste scambia Elettra per una di esse), ma da conati di vomito, senza che ci si risparmino i particolari. «Reggimi forte» chiede alla sorella «e asciuga questa schiuma incrostata dalle mie povere labbra e dai miei occhi» (219-20). Elena ha preso il lutto per la sorella Clitennestra, uccisa dal figlio, ma «ha spuntato i capelli in cima in cima» ci informa Elettra «per non far troppo danno alla sua bellezza. È la stessa Elena di sempre» (127-8). Menelao è un opportunista guardingo: stando ad Aristotele (*Poetica* 1454a) «un esempio di personaggio superfluamente meschino». Tindareo è un vecchio acido e vendicativo, mentre Oreste, Elettra e Pilade, colti nel momento in cui discutono con fervore i piani per assassinare Elena e tenere Ermione in ostaggio, si stagliano sulla scena come criminali in erba, con il veleno di una cattiveria d'una modernità inquietante. L'alto dilemma etico e legale posto dal racconto mitico, cioè il conflitto di doveri che scuote Oreste, è liquidato da Tindareo con accenti altezzosi. Il padre di Clitennestra condanna il matricidio di Oreste con motivazioni sorprendenti. «Oreste ha accantonato la giustizia... non ha fatto ricorso alla comune legge ellenica... Oreste avrebbe dovuto incriminare sua madre d'assassinio...» (494-500). La cadenza tradizionale degli eventi appare qui violata (in Eschilo il tribunale di giustizia fu istituito per la prima volta nella storia precisamente per sentenziare su questo caso di omicidio), ma nessuna voce sulla scena si leva ad obiettare. Oreste ribatte a Tindareo, ma su diverso piano. Questo ritmo inedito dei fatti ha conseguenze disastrose sul quadro etico in cui si colloca il gesto omicida di Oreste. Il giovane si vede strappare di mano ogni possibile giustificazione. Gli resta l'ingiunzione di Apollo: proprio il dio che Oreste accusa di freddezza e d'abbandono.

L'*Oreste* e l'*Elettra* hanno subìto critiche da più parti. I loro epiloghi sarebbero fiacchi. In un caso e nell'altro il *deus ex machina* – e il quadro scenico ha tutta l'aria di uno schema scontato – preannuncia matrimoni e apoteosi a raffica. I finali sono come corpi staccati, che contrastano con l'atmosfera di desolazione ritratta nel complesso del dramma. Ma, che diversa soluzione avrebbe potuto disegnare l'autore? Mistero! Con l'acido del suo realismo egli aveva corroso i valori eroici ed

etici che stavano alle fondamenta del mito, e nessun ragionevole epilogo potrebbe riconsegnare a questo Oreste, a questa Elettra l'identità smarrita dei modelli mitici originali. Si può supporre che Euripide abbia scelto quella che per lui era la soluzione più brillante: chiudere i drammi con epiloghi volutamente artificiosi, un modo per far risaltare l'irrilevanza – in rapporto alle vicende – di quegli stessi finali.

Euripide rimodella in senso fortemente realistico i grandi miti. A fare da contrasto, ecco però il suo caratteristico impiego di elementi avventurosi ed esotici offerti da altre trame leggendarie, imperniate su gesta e pericolose missioni di eroi nelle terre estreme. L'*Andromeda* apparteneva a questo genere. Il dramma si apriva con l'eroina incatenata a uno scoglio, in attesa che affiorasse il cetaceo marino (ce ne informa la parodia comica di Aristofane, nelle *Tesmoforiazuse*). Ma poi arrivava Perseo, il salvatore. Sopravvivono due drammi di questo modello, e lasciano indovinare in Euripide l'inventore di un tipo di tragedia romantico-melodrammatica imperniata sul riscatto di un'eroina dalle grinfie di stranieri incivili ad opera di eroi avventurosi, che sanno trar partito dalle superstizioni locali. Sia l'*Ifigenia in Tauride*, sia l'*Elena*, sono costruite intorno a questa formula. Ifigenia, per intervento di Artemide, s'è volatilizzata da sotto il coltello del carnefice sacro, ad Aulide; ora, in vesti sacerdotali, serve la dea presiedendo ai sacrifici umani offerti dai barbari. La vera Elena, invece (a cui si contrappone il suo simulacro che si recò a Troia), sta ora in Egitto, e fa resistenza alla richiesta di matrimonio avanzata dal re del paese, Teoclimeno. In entrambi i lavori le scene di riconoscimento sono piccoli miracoli di virtuosismo drammatico: quella dell'*Ifigenia* per la tecnica brillante con cui si prolunga l'attesa (è una scena indicata come «esemplare» da Aristotele, *Poetica* 1455a); quella dell'*Elena* per gli ingegnosi spunti d'arguzia. Entrambe le tragedie si chiudono con l'apparizione di divinità *ex machina*: nell'*Ifigenia* Atena sventa una nuova cattura dei fuggitivi, la cui nave è stata rigettata sulla spiaggia, mentre nell'*Elena* i Dioscuri fermano la mano di Teoclimeno deciso ad uccidere la sorella Teonoe, che aveva favorito la fuga di Menelao e di Elena. Ma questi due interventi *ex machina* sono tutt'altro che sterili ordigni scenici. Nell'*Ifigenia* non si vede la necessità che il tentativo di fuga per mare debba fallire: l'impressione è che sia stato escogitato a bella posta per dar pretesto all'intervento divino. Quest'ultimo ha però la notevole funzione mitico-religiosa di ricucire la vicenda alla fondazione del culto di Artemide a Braurone, in Attica. Nell'*Elena* i Dioscuri sono latori di una promessa, che Elena e Menelao diverranno immortali: è una motivazione meno carica di significato, ma ha il pregio di rendere credibile il finale drammatico della vicenda, cioè il tentativo di Teoclimeno di sfogare la sua ira frustrata su Teonoe: in ogni caso, Teonoe ottiene dignità di personaggio pienamente maturo, completo, che conquista lo spettatore e non può restare vittima indifesa del dolore a causa del soccorso prestato all'eroina centrale della tragedia.

Le opere «romantiche», rispetto alle altre, appaiono tardi nella carriera di Euripide. Le tragedie (*Eraclidi*, *Supplici*) identificate con il marchio di «patriottiche» (ma oggi, con maggior precisione, le si definisce «politiche»[80]) risalgono all'epoca della guerra Archidamica. Il soggetto s'incentra sui luoghi comuni della propaganda patriottica in uso in Atene: la liberazione dei figli di Eracle dal loro persecutore Euristeo per mano del figlio di Teseo, Demofoonte, e l'intervento di Teseo in persona per costringere i Tebani a dare religiosa sepoltura ai sette campioni caduti combattendo alle loro porte. Negli *Eraclidi* abbiamo una fanciulla che si offre volontaria al sacrificio per riscattare la propria famiglia; le *Supplici* non presentano una scena sacrificale del genere (anche se la vedova di uno dei guerrieri tebani s'immola

sul rogo funebre dello sposo), ma la travatura tematica appare la medesima: la celebrazione della prodezza guerriera di Atene, esplicata non nella difesa della patria, ma per far scudo ai diritti di vittime dell'oppressione e del disperato abbandono in terra straniera. Questi soggetti erano piatti tipici della cucina tragica attica: nei suoi *Eleusini* Eschilo (che aveva messo in scena anche un dramma *Eraclidi*) aveva già sceneggiato l'intervento di Teseo a sostegno delle vedove dei campioni tebani. Ma i due testi euripidei di tal genere sopravvissuti non sono propaganda pura e semplice, per gente di bocca buona. In entrambe le vicende il protagonista – la vittima perseguitata che una mano ateniese risolleva – è una figura equivoca. Consideriamo le *Supplici*. Adrasto, che si appella per ottenere le esequie di rito per i suoi campioni, riceve da Teseo una lavata di capo: dure accuse, che per certi uomini seduti sulle gradinate del teatro dovevano suonare come un ben mirato promemoria delle loro stesse responsabilità nello scoppio della guerra Archidamica:

«Tu hai minato la tua città, spinto da giovani che nella loro smania di gloria favoriscono i motivi di guerra ingiustamente, e scatenano rovina sul paese – questo perché anela al comando, quest'altro per avere in pugno un potere da adibire al crimine, quest'altro ancora per profitto personale – e nessuno di loro riflette sul male che la guerra porta al popolo.» (231-7)

Coerentemente, Teseo si rifiuta di gettarsi in un conflitto a pro di un individuo che aveva agito con tanta colpevole leggerezza. Si piega a dar man forte soltanto quando sua madre Etra gli fa ricordare che è Atene la tradizionale paladina dei deboli e degli oppressi. Negli *Eraclidi* appare Alcmena. È la madre dei giovani protagonisti e sigla il dramma ordinando di giustiziare quell'Euristeo, ora in catene, a cui i vincitori ateniesi avevano promesso vita salva. Ancor peggio, ordina che il suo cadavere sia gettato in pasto ai cani (1045 sgg.).

La guerra è qui nella sua luce cruda, polo di dolore. Ma il tema della guerra diventa l'ispiratore centrale in altri drammi, privi però della squillante nota patriottica. Nell'*Ecuba*, e più ancora nelle *Troiane*, le ceneri di Troia si ergono a simbolo assoluto della devastazione bellica. Nelle due tragedie il Coro si compone di donne troiane in schiavitù. Nell'*Ecuba*, mentre contemplano lo strazio della loro regina, quelle donne sanno far vibrare in noi l'angoscia per il crollo di Troia.

«Mezzanotte: e fu la mia fine... Tacevano le danze, i riti musicali e lo sposo già era nella stanza, la lancia appesa al chiodo... Io m'acconciavo i capelli, con avvolti nastri, negli occhi il luminoso polverio dei raggi in specchi d'oro, mi preparavo al letto d'amore, ed ecco, un urlo sorvolò Troia, sferzante, di guerra, per queste strade e piazze di Troia... Abbandonai il mio letto, indosso avevo un solo velo, come una spartana. Vedo lo sposo ucciso. Mi trascinano al mare, volgo gli occhi indietro a Troia...» (914-38)

Ma il quadro a più aspre tinte dell'angoscia e della ferocia della guerra è quello scenico delle *Troiane*. A partire dall'*Iliade* la letteratura greca ha fatto della guerra un soggetto privilegiato. La guerra: ma osservata con gli occhi degli uomini impegnati in essa, i guerrieri achei, il mercenario di ventura Archiloco, l'aristocratico uomo di parte Alceo, il soldato dell'esercito regolare spartano Tirteo. Questa tragedia è invece uno scorcio della guerra vista dalla parte delle donne cadute schiave; i personaggi sono una regina madre, Ecuba, che nel dramma deve spargere lacrime sulla morte di una figlia e di un nipote; una principessa vergine, Cassandra, che è requisita come amante dal generale in capo dei Greci; una madre, Andromaca, che è affidata come concubina al figlio dell'uomo che ha ucciso in duello suo marito, una madre che assiste allo spettacolo del suo bambino scagliato dai bastioni della città a sfracellarsi sulle pietre. Il Coro s'arrovella con ansia disperata sul suo buio futuro: è un gruppo di donne vendute al mercato

degli schiavi dopo il massacro dei loro mariti (ed era un provvedimento repressivo che l'Atene storica aveva posto in atto sei anni prima contro la città di Scione e, nell'inverno appena trascorso, ai danni dell'isola di Melo).

I dolori di una Grecia piagata dalla guerra costituiscono senza dubbio il germe ispiratore del dramma. Ma le *Troiane* sono quel sermone, netto e preciso, di condanna dell'imperialismo ateniese, come qualcuno ha sostenuto? Ipotesi problematica da difendere. Primo: il Coro, passando liricamente in rassegna i luoghi eventuali di destinazione, prega che sua meta finale di prigionia possano essere «le benedette terre di Teseo» (209) piuttosto che «i gorghi dell'Eurota» (210), il fiume di Sparta. Secondo: la domanda cruciale calata sul tappeto nello scambio di battute fra Elena e Ecuba – a chi la responsabilità della guerra? – giace irrisolta. La tesi di Elena è che Troia sia la colpevole: chi, se non Ecuba, ha partorito Paride? E Priamo, benché gli dèi l'avessero avvertito che Paride sarebbe divenuto torcia fatale a incenerire il paese, non aveva voluto saperne di sopprimerlo. Ma questa linea d'accusa appare fragile, nel quadro delle sofferenze che ci vengono presentate in scena nelle *Troiane*: bisogna però considerare che la platea, all'inizio della terna drammatica di cui le *Troiane* sono epilogo, aveva assistito all'*Alessandro* (l'altro nome di Paride), opera che doveva ruotare proprio intorno a questo problema, con uno sviluppo che, probabilmente, rendeva la requisitoria di Elena non del tutto fuori bersaglio. Come le opere «patriottiche», anche le tragedie «antimilitariste» di Euripide hanno vari spessori, e riservano interrogativi spinosi.

Il tema della guerra si snoda in modo non meno ambiguo nell'*Ifigenia in Aulide*. Nel disegno narrativo si staglia una bassezza morale, un'ambizione egoistica d'Agamennone così marcata che più d'uno ha scorto nel discorso di Ifigenia – quel suo presentarsi al sacrificio, per impulso proprio, a beneficio della causa panellenica – un emblema ironico della guerra intesa come demenza. Sarebbe, dunque, Ifigenia la fanciulla innocente e ingenua che immola se stessa in nome di rutilanti parole d'ordine in cui nessuno – lei esclusa – può più avere fede. Eppure questo spunto, l'unità di tutti i Greci contro i barbari, non è soltanto motivo conduttore di questo dramma, ma un tema politico reale, sostenuto da un coro di voci negli anni conclusivi del conflitto, che videro Atene e Sparta in gara per ottenere l'appoggio armato della Persia.

L'*Ifigenia in Aulide* è una fosca tragedia di guerra. C'è però in essa una scena che mostra un lato completamente diverso del talento euripideo: un quadro pieno di pennellate luminose, con una maestria nello sfruttare le sfumature percepibili nelle gerarchie sociali che pare preludio al clima della commedia di Menandro. Si tratta dell'incontro di Clitennestra ed Achille. La regina ha scortato la sua figliola ad Aulide, convinta che Achille fosse il suo sposo destinato. Ma Achille non ha mai sentito parlare di queste nozze ventilate. Agamennone aveva mentito a Clitennestra. Il suo scopo era di farle accompagnare al campo di Aulide la figlia, per immolarla. Clitennestra e Achille non si sono mai incontrati, finora, ma dall'interno del padiglione reale la donna lo sente presentarsi a voce alta con il proprio nome, quando il giovane eroe convoca all'esterno Agamennone, per conferire con lui. È invece la regina a presentarsi, per far la prima conoscenza con il supposto futuro genero. Achille ha un attimo d'imbarazzo, alla presenza di una bella donna (ad ogni modo, riesce a tributarle questo complimento). Clitennestra, con le maniere d'una dama del gran mondo, lo mette subito a suo agio:

CLITENNESTRA
Non mi meraviglio se tu non mi conosci: non ci siamo mai incontrati prima d'ora. Mi compiaccio per il tuo pudore.

ACHILLE
Chi sei? Perché sei venuta in questo accampamento, tu, una donna fra uomini corazzati di bronzo?
CLITENNESTRA
Sono la figlia di Leda. Clitennestra è il mio nome. Agamennone è mio marito.
ACHILLE
Grazie. Hai condensato in breve dire il necessario. Ma io mi vergogno di restar qui a scambiare parole con una donna... *(fa per allontanarsi)*
CLITENNESTRA
(trattenendolo) Aspetta! Non fuggire via! Poni la tua mano nella mia, felice preludio a un matrimonio.
ACHILLE
La mia mano nella tua? Come potrei rivolgere lo sguardo ad Agamennone, se toccassi ciò che non dovrei?
CLITENNESTRA
Ma tu *puoi*: tu sposerai mia figlia...
ACHILLE
Sposare, io? E chi? Resto senza voce, mia signora. Ma forse queste proposte strane sorgono da una mente poco lucida...
CLITENNESTRA
Il tuo imbarazzo è naturale. Capita a tutti, quando fissano lo sguardo sulla nuova parentela, e parlano di matrimonio. (823-40)

Alla fine, i due personaggi comprendono d'esser caduti in un equivoco, e la tragedia si riassesta sui consueti toni presaghi di dolore. Basterebbe questa sola scena, incastonata nel dramma, a far trasparire in Euripide un precursore di Menandro: un'idea, questa, già sostenuta in una frase acefala tratta da una *Vita di Euripide* di età alessandrina: «... in moglie, padre in figlio, servo in padrone, o il soggetto dei rovesciamenti di sorte – ragazze rapite, neonati sostituiti, riconoscimenti per mezzo di collane e anelli. Poiché questi sono i punti di forza della Commedia Nuova, e fu Euripide a portare questi meccanismi drammatici alla perfezione».[81]

Il corteggiamento brutale di una fanciulla mortale da parte di un dio, i problemi connessi alla crescita (di solito in luoghi segreti) della creatura frutto di questa relazione, l'alto lignaggio del piccolo che finalmente affiora

alla luce: tutti questi erano già luoghi comuni della genealogia eroica. Pare che Euripide ne abbia fatto uso come schema d'intreccio per una serie di drammi (oggi perduti) che giocavano con talento virtuosistico sulle varie opportunità narrative. Ci resta però una tragedia che si fonda su questo disegno e che suggerisce palpabilmente, in lucide linee, la forma che la Commedia Nuova avrebbe più tardi assunto. È lo *Ione*. Sulla scena ci appare una giovane principessa. Un dio la possiede (poi, per timore del padre, Creusa espone il figlio concepito da Apollo). Su un inferiore livello sociale, ecco una ragazza sedotta da un corteggiatore umano (Xuto ricorda la sua faccenda d'amore a Delfi, con una ragazza del luogo, durante le festività di Dioniso). L'intero soggetto ruota su una sostituzione di bambini (Apollo affibbia il piccolo avuto da Creusa a Xuto, persuadendolo, dal suo santuario profetico, che Ione è figlio suo, di Xuto, illegittimo). Uno dei segni da cui Creusa riconosce l'identità di Ione è un collare d'oro a forma di serpente. Certo, lo *Ione* è una tragedia, il suo registro di fondo è grave, serio, ma su di esso s'innesta una scena che è innegabilmente da commedia, seppure elevata: il quadro del falso riconoscimento in cui Xuto, fuorviato dall'oracolo, scambia Ione per un figlio proprio e Ione, allarmato, scorge in Xuto un probabile aggressore sessuale o, almeno, un folle. Come nella scena di Achille e Clitennestra, agisce qui il meccanismo drammatico dell'*agnoia*, cioè dell'identità ignorata, principale molla motrice della Commedia Nuova. Nella *Perikeiromene* di Menandro, «La ragazza con la chioma tagliata», un'entità divina, Agnoia, pronuncia il prologo. I poeti della Commedia Nuova riconoscevano il loro debito verso Euripide: un personaggio degli *Epitrepontes* («Arbitrato») di Menandro si prefigge di recitare una tirata dall'*Auge*, un dramma euripideo che – come quello in cui agisce il personaggio che sta ora parlando – traeva il soggetto da identificazioni tramite segni di riconoscimento lasciati ac-

canto a un bambino.[82] In una commedia di Filemone, a un personaggio si attribuisce la seguente battuta: «Se fossi certo di vivere oltre le soglie della tomba, mi metterei un cappio al collo... solo per vedere Euripide».[83]

Euripide preannuncia il teatro di Menandro e di Filemone, ma non solo per la freschezza delle trame a intreccio e per l'accento posto sul gioco delle psicologie. Egli fece maturare anche uno stile colloquiale nel dialogo fra i personaggi, che s'avvicinava al parlato più di qualunque altro modo espressivo mai risuonato sulla scena tragica ateniese. I personaggi di Euripide colloquiano in modi che, benché ancora sottomessi alle pastoie del metro e al nobile accento del genere tragico, ricreano l'illusione del parlare quotidiano, in armonia perfetta con le sue figure antieroiche e le situazioni del suo dramma. È uno stile che inclina al prosastico, quello di Euripide, per quel suo evitare le metafore ardite, per la ricerca puntigliosa della chiarezza e dell'esattezza dell'espressione. Eppure questa levigatezza, questa patina chiara della lingua è frutto dell'ingegno poetico inventore. Lo sottolineò Aristotele: «Il più splendido velame dell'arte è unire parole elette per riprodurre il discorso quotidiano: ed è ciò che fece Euripide, padre fondatore di questa maestria» (*Retorica* 1404b5).

Euripide disponeva di uno strumento efficace per i suoi intenti: l'uso gradatamente più intenso della soluzione nel trimetro giambico che (come abbiamo già osservato a p. 573) fornisce anche un metodo, seppure a larghe linee, per la datazione dei drammi. Il trimetro eschileo ha un suo rigore di costruzione: la successione di due sillabe brevi era il più possibile evitata (e a maggior ragione, di tre sillabe brevi). In Euripide questa soluzione è impiegata con maggior frequenza col maturare dello stile. Tale elemento infondeva ai suoi dialoghi maggior naturalezza di sonorità: nel tono discorsivo greco, infatti, come dimostrano i dialoghi giovanili di Platone, dove c'è una ricerca mimetica del «parlare quotidiano», è frequente la cadenza delle sillabe brevi. Ma non era tutto. Era anche un modo per poter disporre originali legami sintattici fra le parole e inserire nel ventaglio linguistico delle battute «parlate» (non dei pezzi lirici) espressioni innovative. Sarebbe lungo elencare queste aggiunte: due tipi spiccano. Il primo consiste nei verbi composti con preposizioni, la maggior parte delle quali, in greco, è bisillaba: *apo*, *dia*, *meta*, *peri*, ecc. Ora, i prefissi che arricchiscono le radici verbali formando parole nuove, delimitano e orientano il significato dell'azione, espresso dal nucleo semantico del verbo, verso una sfera o entro un contesto precisi; sono strumenti comunicativi di precisione che permettono al poeta di operare recise sfumature logiche, oltre che penetranti differenziazioni interiori. Il secondo tipo è quello di sostantivi e aggettivi che trasferiscono nel dialogo tragico, da un lato, l'innovativa tecnica della schermaglia intellettuale propria dei sofisti; d'altro lato, vi innestano i termini della quotidianità per indicare oggetti domestici, e situazioni esistenziali racchiuse fra le quattro pareti.[84] Nelle *Rane* «Euripide» prende a frecciate lo stile sublime e intessuto di metafore di Eschilo, facendo notare che il poeta dovrebbe parlare in «lingua umana» (*anthropeios*, 1058): esattamente quanto faceva, componendo, il poeta Euripide.

Euripide non finisce di sorprendere, come poeta. E all'Euripide «colloquiale» dobbiamo contrapporre il maestro degli elevati versi lirici. Ecco un racconto di Plutarco. Dopo il disastro di Siracusa, alcuni sopravvissuti ateniesi vagavano per la campagna, terminati gli scontri. Ebbene, ebbero cibo e bevanda in cambio di alcune odi liriche di Euripide da loro intonate (*Vita di Nicia* 29). La *Vita di Lisandro* plutarchea contiene la vicenda (immortalata da Milton) svoltasi nel 404, quando la sorte di Atene sconfitta era appesa a un filo, e i generali peloponnesiaci furono distolti dai loro progetti di distruzione e di vendita della cittadinanza sul mercato

degli schiavi, solo perché durante un banchetto avevano assistito alla rappresentazione della *parodos* dell'*Elettra* (167 sgg.). E Plutarco scrive: «I generali sentirono in sé che sarebbe stato un gesto di barbarie annientare una città madre di uomini simili». Aneddoti veri, o favole di fantasia? Testimonianze, comunque sia, di quanto fosse potente la fama di Euripide come poeta lirico.

Anche nella sfera della poesia lirica Euripide era un innovatore. Oggi, non possiamo più assaporare il bizzarro nuovo stile musicale che Euripide adottò dal poeta di ditirambi Timoteo (cfr. p. 432 sg.): tutto quanto si può asserire è che in pochi brani della lirica euripidea ripetizioni di vocaboli e legami sintattici allentati lasciano indovinare che la musica s'è fatta più determinante delle parole (e l'identica impressione risulta anche dalla spietata parodia delle *Rane*, 1309 sgg.). Due altre innovazioni sono invece limpidissime: il massiccio trasferimento dell'esecuzione musicale dal Coro (*stasimon*) agli attori solisti (*monodia*); infine, il relativo distacco dell'ode corale vera e propria dal quadro narrativo dell'azione.

Lo scambio lirico fra attore solista e coro (*kommos*) era stato un elemento tipico dell'espressione tragica fin dagli albori (ad esempio, il solenne *kommos* delle *Coefore*, si veda a p. 516), e anche in Euripide ha una sua regolare cadenza (spesso nel corso della *parodos*: ad esempio nelle *Troiane* 121 sgg., *Oreste* 140 sgg., *Ione* 219 sgg.). Ma altrettanto comuni sono le arie liriche di un attore solista e i duetti lirici fra due attori: forme rare entrambe nello stile di Sofocle, e presenti solo come rudi abbozzi nel teatro di Eschilo. Il dialogo lirico è impiegato frequentemente nelle fasi di più spasimante emozione: tali sono le scene di riconoscimento (Ifigenia e Oreste, nell'*Ifigenia in Tauride*, 827 sgg.; Ione e Creusa, nello *Ione*, 1445 sgg.; Elena e Menelao, nell'*Elena*, 625 sgg., quest'ultima scena bersaglio di un'impietosa parodia nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane, 911 sgg.). Le monodie mostrano un fastoso campionario di passioni e drammatiche reazioni: la caricatura dell'inno nuziale sulle labbra di Cassandra, con il suo registro sommerso di presagio funereo (*Troiane* 308 sgg.); le maledizioni di Polimestore accecato e le minacce di vendetta (*Ecuba* 1056 sgg.); il «canto di lavoro» di Ione, mentre il protagonista svolge le sue mansioni come iniziato delfico (*Ione* 112 sgg.) e, nella stessa tragedia, la confessione di Creusa e il suo atto d'accusa contro Apollo (859 sgg.); e – vertice di tecnica innovativa – l'elaborato racconto, carico d'ornamenti, che lo schiavo frigio inanella sul tema dell'attentato alla vita di Elena, nell'*Oreste* (1369 sgg.).

Gli stasimi corali sono vincolati al loro tessuto drammatico con nodi meno fermi, meno organici che in Sofocle e in Eschilo (c'è un'eccezione, però, come sempre, quando si stilano schemi critici generali sull'arte d'Euripide: e in questo caso la contraddizione è costituita dalle *Baccanti*). Talvolta – ad essere sinceri –, specialmente nelle tragedie «romantiche», la relazione fra Coro e vicenda appare evanescente, e si fa punto di discordia critica fra gli studiosi: ma l'ipotesi che le odi di Euripide siano meri interludi, privi di agganci con i casi drammatici, è un'esagerazione insostenibile. Il rapporto è solitamente una concordia di umori, più che un logico concatenarsi. Osserviamo le odi corali delle *Troiane*: non s'innervano direttamente nel flusso narrativo della scena che precede o segue il canto. Sono piuttosto delle variazioni sul pilastro tematico portante, la tragedia della morte di Troia. Così nell'*Elettra* lo stasimo che glorifica le luminose insegne dello scudo di Achille (432 sgg.) pone ruvidamente in rilievo lo stile assai poco eroico con cui Oreste cerca di rientrare in Argo. Non di rado i canti corali hanno la funzione di corroborare un'atmosfera religiosa che nel corso degli eventi s'è estinta, ed è invece necessaria per dar corpo e credibili-

tà all'apparizione finale *ex machina* del dio risolutore (in questo spirito dobbiamo forse leggere l'ode alla Grande Madre nell'*Elena*, 1301 sgg., e l'inno alla nascita di Apollo nell'*Ifigenia in Tauride*, 1234 sgg.). L'elaborazione di molte poesie corali euripidee è un solco tracciato verso il futuro. È un tratto ricorrente del poeta, questo. C'è in tale genere di canti un uso marcato del colore, del dettaglio descrittivo: l'immagine evocativa del santuario di Delfi (*Ione* 184 sgg.), come la prateria attraversata da Demetra afflitta (*Elena* 1801 sgg.), o il racconto sull'ariete dal vello d'oro di Atreo nell'*Elettra* (699 sgg.). Sono, nel complesso, brani poetici riccamente affrescati con pennellate che brillano nitide ai sensi: e aprono la strada a quelle pitture di genere tanto care al cuore dei poeti ellenistici, primo fra tutti Teocrito.

Ma se Euripide scolpì il suo autentico marchio nella cultura della Grecia e nel mondo, fu come poeta di tragedie. «Il più tragico dei poeti», lo definì Aristotele, che pure ne additò i peccati in altri punti dell'arte. Il contesto del giudizio aristotelico lascia capire che si riferisce a una sfera delimitata del talento tragico, la maestria nel disegnare epiloghi dolorosi: ma l'apprezzamento è valido in senso più largo. Nel raffigurare la sofferenza umana, Euripide sfiora i confini del tollerabile, per una platea di teatro; e alcuni suoi quadri varcano questo limite. I particolari macabri dello strazio di Penteo nelle *Baccanti*, della morte della principessa in *Medea*, di Egisto nell'*Elettra*, appaiono tipici casi d'aggressione euripidea all'equilibrio psichico dello spettatore. La nenia funebre di Ecuba sul corpicino martoriato di Astianatte è la creazione di un poeta determinato a non risparmiarci nessuna emozione: «Povero figlio, che orrore, come le mura fabbricate dai tuoi avi hanno schiantato la tua testa... i riccioli che tua madre copriva di baci, e accarezzava: ora sgorga da loro il lucido sprazzo del sangue, delle ossa infrante...» (*Troiane* 1173). Nel dramma di Euripide il caso dell'uomo è più disperato che nella visione degli altri tragici. Le sue creazioni non fanno brillare spiraglio di divini intenti nel dolore degli esseri umani. I suoi personaggi non sono eroi che nella sfida al tempo e al mutamento si protendono alla maestà degli dèi: piuttosto soggiacciono alla passione e alle circostanze, vittime di un mondo che non possono sperare di decifrare. In questo universo è lecito contare sull'aiuto di un'unica virtù: la muta pazienza. È il messaggio che ricaviamo dal monito imposto da Taltibio ad Andromaca, mentre le strappa dalle braccia il figlioletto: «Lascia che tutto scorra per la strada sua... Chiudi in te la tua pena: soffri con dignità (*eugenos*)... Sta' muta, inchinati al tuo destino...» (*Troiane* 726-7, 737).

Questa desolata visione tragica era presaga. Il mondo si fece «euripideo». Fu quando il caos greco, nel quarto secolo, spalancò la strada alla conquista macedone e agli immensi reami ellenistici. In questo mondo squassato dalle novità, in cui la morte delle libere città-stato svilì il decoro dell'uomo come individuo, e le gigantesche monarchie ellenistiche seminavano rovine con le loro risse intorno ai troni, inchiodate, come gli dèi d'Euripide, a una catena di conflitti apparentemente interminabili, in questi tempi d'angoscia, di nebuloso futuro e di dubbio, Euripide conquistò finalmente quell'applauso e quel culto che durante l'esistenza gli erano stati negati. Più tardi, un uomo di teatro romano, Seneca, ne rielaborò le fantasie poetiche, trasferendo in latino, con inasprite, eccessive proporzioni, i suoi scandagli nel cuore umano, gli accenti oratori, l'uso del macabro e dell'urtante e, soprattutto, quel senso cocente dell'uomo che è vittima. Grazie a questo trapasso dal mondo greco al romano, la rinascita dell'arte tragica nell'Europa della Rinascenza fiorì non sotto l'ombra di Eschilo, né di Sofocle, ma della musa d'Euripide, «il più tragico dei poeti tragici».

6. TRAGEDIOGRAFI MINORI

Per noi, la prima alba della tragedia greca sono i *Persiani* di Eschilo (472 a.C.): la sua fine, le rappresentazioni postume dell'*Edipo a Colono* di Sofocle e delle *Baccanti* di Euripide, entrambe di poco anteriori allo spirare del secolo. Dall'antichità tarda e dall'epoca bizantina noi ereditiamo una selezione tratta dall'opera dei tre maestri della tragedia: e questa scelta rappresenta – troppo inadeguata reliquia – la splendente fioritura di quest'arte che ebbe per culla Atene nel periodo d'oro della democrazia a capo di un impero. Ma, naturalmente, esistettero altri poeti tragici, che gareggiarono con i tre per antonomasia nei decenni della loro attività. La maggior parte di loro ci sono noti principalmente – o solamente – in quanto bersagli degli sberleffi aristofaneschi: Morico, che aveva una vera passione per la bella vita (βίον γενναῖον, *Vespe* 506), e in particolare per i capitoni (*Acarnesi* 887); Teognide, i cui frigidi versi sono paragonati ai nevai e ai torrenti ghiacciati di Tracia (*Acarnesi* 138 sgg.); Morsimo, infine, le cui tirate, i cui pezzi forti fruttarono un bel guadagno a chi fu tanto stupido da ricopiarli, e cioè un castigo esemplare nell'aldilà, la condanna a star confitti negli escrementi insieme agli spergiuri e a quelli che avevano alzato le mani sul proprio padre (*Rane* 151 sgg.). Ma tre tragediografi del quinto secolo, Ione, Crizia e Agatone, ottennero una certa rinomanza al loro tempo e benché sopravvivano scarsi frammenti della loro opera quei tre emergono come personalità poetiche dal distinto profilo.

Ione di Chio scese in gara la prima volta alle Dionisie dell'ottantaduesima Olimpiade (451-448 a.C.); riportò il terzo premio, l'anno in cui Euripide conquistò il primo con l'*Ippolito* (428). Si narra che in occasione della sua (unica) vittoria del primo premio offrì da bere all'intera popolazione di Atene con vino della sua isola natale. Scrisse delle memorie in prosa, le *Epidemie*, «Visite»; un frammento (*FGrH* 392 F 6) racconta un delizioso episodio biografico di Sofocle, di quando partecipò a un banchetto a Chio, durante il viaggio di trasferimento da Atene alla flotta che cingeva d'assedio l'isola di Lesbo: Sofocle era infatti uno dei dieci generali incaricati dell'operazione (441). I frammenti delle tragedie di Ione (che includono un *Agamennone*) sono tutti, sfortunatamente, brevi: non c'è brano ampio a darci un'immagine del suo stile. Ma un giudizio sui suoi esiti poetici l'abbiamo: la fonte è una voce critica molto posteriore, quella che dettò il trattato *Del Sublime* («Longino»):

> Considera la poesia lirica: sceglieresti d'essere Bacchilide, o Pindaro? Prendi la tragedia: sceglieresti d'essere Ione di Chio, piuttosto che Sofocle? Ione e Bacchilide sono impeccabili, scrittori di bellezza uniforme, con levigatezza di stile, ma sono Pindaro e Sofocle capaci, talvolta, d'incendiare il mondo intero con il loro slancio travolgente, anche se, senza ragione, la loro fiammata può estinguersi, in uno squallido declino. Ma nessuno dotato di buon senso può stimare che l'opera intera di Ione, messa a confronto, possa valere come l'*Edipo* da solo.[85]

Zio di Platone era Crizia: costui, come figura di spicco nel gruppo dei Trenta Tiranni, impose una cappa di terrore su Atene, dopo la resa a Sparta nel 404. Morì combattendo le forze della democrazia che rialzava il capo, nel 403. Le nostre fonti gli attribuiscono tre drammi, ritenuti però da alcuni fatica di Euripide. Un'altra opera, invece, *Sisifo*, è citata come autenticamente sua: e ne sopravvive un consistente monologo. Il suo talento di poeta brilla in frammenti di grande effetto, reliquie dalla produzione elegiaca (*IEG* II. 52-6). Ora, poiché Platone, una volta in un dialogo giovanile (*Carmide* 162d) ed un'altra in uno scritto tardo (*Crizia* 108b), sembra alludere a una sua carriera di poeta tragico, Crizia potrebbe davvero essere l'autore delle opere dubbie: *Tennes*, *Radamanto* e *Piritoo*. Restano una trentina di schegge dal *Piritoo*. Questo dramma s'im-

perniava sulla liberazione di Teseo e Piritoo dall'Ade, per mano di Eracle. Piritoo era stato punito con l'imprigionamento in un seggio di pietra, per il suo tentativo di rapire Persefone, e Teseo, con lealtà d'amico, non l'aveva voluto abbandonare. Possediamo quelli che sembrano i sedici versi iniziali del dramma, un prologo di robusta tempra scenica in cui Eaco, guardiano dei portali dell'Ade, si erge contro Eracle, che fieramente si fa riconoscere e dichiara che già un'altra volta aveva espletato laggiù una missione impossibile, la cattura di Cerbero. Dal *Sisifo* è tratto invece il celebre discorso che provocò l'inserimento di Crizia, da parte della tradizione dossografica posteriore, nelle file dei fautori dell'ateismo. A parlare è Sisifo in persona, l'eroe briccone che giocò perfino la morte: qui descrive l'origine della religione. La vita dell'uomo si svolgeva al principio nell'anarchia (ἄτακτος), finché entrarono in vigore leggi e castighi. Ma ben presto i malfattori cominciarono a violare la legge non con aperta brutalità, ma furtivamente. Allora «alcuni uomini saggi inventarono per i mortali il terrore degli dèi... introdussero divinità... uno spirito imperituro... che avrebbe udito ogni parola pronunciata e visto ogni azione compiuta... le dottrine più amene... a velare la verità con racconti fasulli...» (fr. 19 Snell).

Agatone vinse il primo premio nel 416 a.C. Consacrò l'evento con una festa che, parecchi anni dopo, fu sfruttata da Platone come sfondo narrativo per il suo *Simposio*. Pare che Agatone sia stato un poeta assai più originale di quanto lascerebbero trapelare i frammenti superstiti della sua opera. Si tratta, per la maggior parte, di motti, con buona fattura retorica, o luoghi comuni di sapore morale, con un frizzo d'intelligenza. Secondo Aristotele (*Poetica* 1451b19) fu il primo poeta a rinunciare ai temi mitici (o storici) in favore di trame e personaggi di pura fantasia, e fu anche l'iniziatore dell'uso (*ibidem* 1456a) d'introdurre pezzi lirico-corali privi di aggancio con l'intreccio, idonei perciò ad essere inseriti in qualsiasi tragedia. Aristotele li definisce *embolima*, «interpolazioni». Come Euripide, Agatone lasciò Atene per la Macedonia negli anni conclusivi della lunga guerra peloponnesiaca, quando la polis, lacerata da fazioni interne e ormai in vista della disfatta, ricorreva a misure sempre più disperate. Nelle *Rane* di Aristofane, andate in scena nel 406, il dio Dioniso esprime l'addio pieno di rimpianto della polis ad Agatone, con un gioco di parole sul nome del poeta: «Ah, se n'è andato, m'ha abbandonato, il bravo (*agathos*) poeta, uno di cui gli amici sentiranno la mancanza» (*Rane* 84).

I versi sono tratti da una scena che dovrebbe strappare il riso: Dioniso, l'effeminato, bardato con l'abito di Eracle, è a faccia a faccia con Eracle stesso, fin troppo mascolino modello. Ma tra le facezie vibra una nota accorata, una specie di requiem da commedia per la tragedia del quinto secolo. Dioniso è in viaggio per l'Ade, intenzionato a riportare Euripide nel mondo dei vivi: al dio serve – parole sue – un poeta «intelligente». Che cosa c'è che non va nei poeti d'oggi? chiede Eracle: in Iofonte, per fare un nome, il figlio di Sofocle? Dioniso ammette che c'è del buono, in lui, ma c'è il sospetto che Iofonte viva ancora di rendita sul lavoro di suo padre, e questa è una buona ragione per aspettare un po' di tempo ed anche per scegliere Euripide, non Sofocle, come poeta redivivo da ricondurre in terra. Agatone non è più ad Atene; Senocle, che pure aveva vinto il primo premio nel 415 contro Euripide che presentava allora le *Troiane*, è liquidato con un'imprecazione; di Pitangelo non si fa cenno, e la folla di «ragazzotti effeminati» che sfornano a mille a mille tragedie piene di chiacchiere in stile euripideo finiscono come immondizia, bollati da una metafora salace di pura marca aristofanesca: «cicalecci di rondini stonate, gente che, non appena guadagnato un coro, spande sulla tragedia un po' d'acqua e poi scompare: cerca, cerca, ma di poeti

con dei bei semi fecondi (γόνιμον) non ce n'è proprio più...» (*Rane* 93 sgg.).

Un cupo giudizio del dio sullo spettacolo tragico: un giudizio che suonò come una profezia, a quanto pare. In tutto l'arco del quarto secolo nuovi poeti tragici scesero in campo nelle Dionisie e nelle Lenee: certo, la loro fertilità fu straordinaria, come puro numero di opere (Astidamante, secondo la tradizione, compose duecentoquaranta drammi, e Carcino, più giovane di lui, centosessanta): ma non lasciarono nei secoli un segno artistico abbastanza incisivo da garantire la sopravvivenza dei loro lavori. Molti di loro sono citati, alcuni perfino lodati da Aristotele. Dai loro contemporanei ricevettero, in generale, ammirazione: Astidamante, la cui prima vittoria risale al 372, fu onorato con una statua di bronzo nel teatro dieci anni prima che Licurgo, statista ateniese, rendesse l'identico onore a Eschilo, a Sofocle e a Euripide. Invitato a comporre l'iscrizione per la sua statua, Astidamante dettò un'epigrafe così presuntuosa che il suo nome divenne proverbiale: «Tu t'incensi, come fece Astidamante quella volta...». I pochi resti della sua poesia non aiutano troppo a comprendere le ragioni della popolarità. Plutarco, volendo indicare un dramma esemplare di Astidamante, fa cadere la scelta sull'*Ettore*: ma l'unica citazione sicura che abbiamo da quest'opera è tutt'altro che rassicurante. Il verso è tratto certamente da una versione drammatica di una delle scene più toccanti dei testi omerici, l'incontro fra Ettore e Andromaca: Ettore dice a un'ancella: «Tieni tu il mio cimiero, così il bimbo non si spaventerà» (fr. 2 Snell). La scelta di questo soggetto omerico la dice lunga sulla presunzione di Astidamante: ma fa nascere perplessità sul suo gusto e buonsenso.

Una sfida così diretta ad Omero, sul terreno a lui congeniale, è una strada che i maestri della tragedia classica sembrano aver evitato con cura. Hanno tratto materia a piene mani dai poeti del Ciclo epico, ma adattamenti scenici di temi dall'*Iliade* e dall'*Odissea* sono rari.[86] C'è però un dramma che ci giunge inserito nel corpo euripideo, il *Reso*. Qui si presenta una versione teatrale dei fatti narrati nel canto decimo dell'*Iliade*: la cattura della spia troiana Dolone da parte di Odisseo e di Diomede, e la loro fortunata scorreria fra le tende troiane per eliminare Reso, l'alleato tracio di Priamo che era giunto da poco al campo di battaglia. Già gli antichi discutevano sull'attribuzione di quest'opera a Euripide, e i dubbi persistono anche tra gli studiosi d'oggi. Ammesso che sia farina del sacco euripideo, la scarsa presenza di soluzioni nel trimetro giambico impone una datazione giovanile (anteriore all'*Alcesti*). D'altro canto, numerosi aspetti dello stile e del congegno scenico suggeriscono che, se l'opera è veramente d'Euripide, appartiene a una fase molto avanzata della sua produzione. Ma è più probabile che si tratti di un lavoro del quarto secolo. L'alto numero di personaggi che hanno una loro parte (undici, cfr. *Fenicie*), in un testo tragico che, fra i conosciuti, è il più contenuto (996 versi); il rapido accavallarsi di scene brevi; la mancanza totale di moralistiche asserzioni; il complesso meccanismo delle entrate e delle uscite tra i versi 565 e 681; la dea Atena che si appropria del ruolo di Afrodite nell'intento di sviare Paride, e infine la circostanza che l'intero svolgersi degli eventi si intenda notturno, questo complesso di fattori, unito ad altri, sembra avvalorare una datazione postclassica di questa tragedia, testo scenico ormai privo di quelle forme d'economia artistica proprie del quinto secolo, ricco invece di rapide scene ad effetto, staccate, con variazione continua. Abbiamo la sensazione che il *Reso* sia un dramma paladino di quell'ideale di «varietà» (ποικιλία) che si presenta come norma artistica del poeta tragico in un frammento di dramma satiresco composto da Astidamante: «L'abile poeta deve offrire il generoso menù, per così dire, di un pranzo da giorno di festa...».[87]

Teodette, amico e allievo di Aristotele, era poeta di tragedie, oltre che oratore. Compose una cinquantina di drammi. È significativo, forse, che dei punti in cui Aristotele lo cita, tre siano della *Retorica*, uno della *Politica*. Ci sono giunti circa sessantacinque versi: sfortunatamente, la maggior parte proviene dalla raccolta di massime morali di Stobeo, e perciò l'impressione generale è di un moralismo discorsivo, in un'abile fattura metrica. Ateneo ci trasmette il rifacimento di un pezzo virtuosistico di Euripide, che già era stato imitato da Agatone: la descrizione fatta da un contadino analfabeta delle lettere che compongono il nome Teseo (fr. 6 Snell). Infine, Strabone cita un brano nel quale Teodette attribuisce la pelle scura e la capigliatura lanosa degli Etiopi all'azione solare (fr. 17 Snell).

Anche Carcino ha l'onore della citazione nella *Poetica* (1455a26), ma solo per il suo comporre drammi (uno, almeno) senza dar forza visiva e spettacolare all'azione; a quanto pare, aveva scritto una scena che avrebbe meritato la sufficienza se letta sulla pagina, o udita nella declamazione. Rappresentata dagli attori, si rivelava vistosamente inadeguata. Aristotele ci parla anche di come impiegò i segni di riconoscimento nel suo *Tieste* (1454b23); dalla *Retorica* (1400b9) apprendiamo inoltre che, nella sua versione, Medea era processata per l'assassinio dei figli, e l'imputata si costruiva una difesa di stampo sofistico. Restano di lui una ventina di versi, non di più, ma una recente scoperta papirologica ci conferma che agli occhi dei suoi contemporanei Carcino aveva quasi la statura di un classico. Nella commedia di Menandro *Aspis*, lo schiavo Daos interpreta il ruolo della persona abbattuta dalla disperazione alla notizia che il suo padrone è mortalmente ammalato: il servo snocciola una serie di luoghi comuni della tragedia, nella quale una citazione da Eschilo è seguita da un «Carcino dice: "Sì, in un sol giorno dio può fare un uomo felice infelice"» (417 sgg.).

Daos cita un verso anche da un altro poeta tragico contemporaneo, che è menzionato da Aristotele: Cheremone (411). Aristotele lo cita come uno degli ἀναγνωστικοί, definizione interpretata nel senso di «autori le cui opere sono scritte per la lettura o la declamazione», non per un uso scenico. Il contesto, però (*Retorica* 1413b8 sgg.), ci dà un suggerimento diverso: Aristotele ci vuol dire semplicemente che Cheremone, a differenza di alcuni suoi antagonisti di tempra più «retorica», riesce efficace sia alla lettura (ἐν ταῖς χερσίν), sia alla rappresentazione scenica.[88] Il suo stile è definito ἀκριβής, «accurato, esatto», e i frammenti (settantacinque versi circa) mostrano generosità di particolari descrittivi e un'accentuazione coloristica così insistita da sembrare quasi alessandrina. Ecco, dall'*Eneo* (fr. 14), una famosa descrizione di ragazze che si riposano dopo una danza dionisiaca (l'ispirazione viene dalle *Baccanti* di Euripide, 678 sgg.). Il pezzo può darci un'idea del suo talento pittorico, che sa parlare ai sensi:

> Una di loro era sdraiata, la spallina era slacciata e mostrava al chiarore della luna un candido seno. A un'altra s'era scoperto nella danza il fianco sinistro e nell'aria luminosa formava un quadro vivente... Un'altra metteva a nudo la beltà del suo braccio, cingendo il tenero collo d'una compagna. Un'altra ancora – le si era strappato il vestito – lasciava trasparire la coscia fra le pieghe di stoffa...

In questo nostro resoconto sulla tragedia hanno un vago timbro d'intermezzi comici le sortite nel campo tragico di Dionisio, tiranno di Siracusa (non ricordato da Aristotele), che, a quanto ci viene detto, conseguì una vittoria ad Atene nel 367. Gli scrittori che più tardi stilarono giudizi sulla sua poesia, lo fecero in termini derisori, e su tale base si può pensare che quell'onorificenza fosse stata un gesto di distensione politica da parte ateniese. Dionisio avrà pure acquistato le tavolette per scrivere che – si pretendeva – erano state quelle di

Eschilo: ma non poté trarne ispirazione migliore di quella che gli dettò questo verso lagrimoso (qualunque fosse il significato): «Ahi, ahi, ho perduto una moglie che mi faceva comodo!» (οἴμοι γυναῖκα χρησίμην ἀπώλεσα, fr. 10 Snell). E sarebbe curioso, per noi, sapere che cosa passasse nella mente degli spettatori, quando un suo personaggio se ne usciva con questa battuta: «La tirannia è madre d'ingiustizia!» (fr. 4 Snell).

Un altro poeta tragico non registrato da Aristotele (la sua opera prima deve perciò essere andata in scena dopo la morte del filosofo) è Moschione: di lui vorremmo sapere qualcosa di più. Riesumò un venerando genere, il dramma d'argomento storico (si veda p. 470 sgg.): abbiamo un frammento di tre versi dal suo *Temistocle*, e uno dei suoi drammi, i *Feri*, s'imperniava sulla morte di Giasone, crudele despota di Fere, in Tessaglia. Il frammento più interessante (6) è un discorso, ampio trentatre versi, che rappresenta l'estrema variazione su un tema spesso impiegato dai drammaturghi attici: la storia del progresso umano. Il monologo di Prometeo (*Prometeo incatenato* 436 sgg.), il celebre primo stasimo dell'*Antigone*, l'intervento di Teseo nelle *Supplici* di Euripide (201 sgg.), e perfino il discorso di Crizia sull'invenzione del mondo religioso, tutti appartengono a questa linea creativa. Questa «storia culturale» firmata da Moschione ricalca all'inizio gli schemi consueti: gli uomini vivevano come le bestie, in grotte e caverne, senza il conforto del grano, del vino, dei metalli; ma nella descrizione di questo stato primitivo s'inserisce, sorprendente, un particolare inedito, il cannibalismo. «Il debole era il cibo del forte.» Finalmente, venne l'epoca delle scoperte che trasformarono la vita umana, sia che il processo fosse da ascrivere a Prometeo, alla necessità, o alla «annosa esperienza, con la natura in veste d'istruttrice». Tra i segni della civiltà nuova c'è l'uso di cremare le salme: doveva essere questo il punto in cui si situava il discorso, nello svolgimento

drammatico dell'opera di cui ignoriamo il titolo. I trimetri sono regolari, regolari all'estremo: le innovazioni euripidee sono qui abbandonate. Nei trentatre versi del frammento non si notano soluzioni.

La vita della tragedia si protrasse in Atene e in altri centri ellenici in tutto l'arco del terzo secolo, e anche oltre (l'ultima iscrizione che ci registri una vittoria con una «nuova tragedia» appartiene al primo ventennio del primo secolo a.C.):[89] ma di quella fase conosciamo puri nomi. Che ci resta di quest'epoca della tragedia? Da Atene e dai teatri costruiti in ogni zona del mondo ellenico nel quarto secolo e nei successivi? Dalla presenza attiva e diffusa di quelli che si chiamavano «gli artisti di Dioniso» nel mondo ellenistico? Da Alessandria, infine, dove la cosiddetta Pleiade produsse tragedie in abbondanza? (A Licofrone se ne accreditano 64 o 46; a Filieo 42.) Sono approdati a noi meno di cinquanta versi: tutto ciò che si ritenne degno di sopravvivenza. «Nella storia della trasmissione del dramma greco», per usare le parole di Denys Page, «nulla è più stupefacente di come sia stata precoce, assoluta, ostinata l'eclisse della tragedia ellenistica.»[90]

[1] Per la bibliografia si veda l'Appendice.
[2] *Poetica* 1449a17 sg.
[3] *Poetica* 1449a18 (con, in particolare, la nota nell'edizione di D.W. Lucas).
[4] *Poetica*, *passim*. Una famosa trilogia di Eschilo, ora perduta, seguiva l'intreccio dell'*Iliade* in modo fedele e ben riconoscibile.
[5] Cfr. Björck (1950).
[6] *Poetica* 1449a21.
[7] Per una rassegna critica di questa e altre teorie si veda *DTC* 174 sgg.
[8] *Poetica* 1448a29-b2.
[9] Erodoto 1.23; Giovanni Diacono, *Commentario a Ermogene*, ed. H. Rabe, «RhM» 63 (1908) 150; Suda, alla voce «Arione».
[10] Un tetrametro anapestico?
[11] Erodoto 5.67.
[12] *Poetica* 1449a20, 22.

[13] Cfr. Vickers (1973) 41 sg.
[14] Per la bibliografia si veda l'Appendice.
[15] Cfr. Lloyd-Jones (si veda l'Appendice) 15-8.
[16] Erodoto 6.21.
[17] *Vespe* 220; *Uccelli* 748 sgg.
[18] A meno d'attribuire a Frinico un frammento papiraceo che contiene parte di una tragedia basata sulla vicenda di Gige (cfr. Erodoto 1.8 sgg.). Gli studiosi non trovano l'accordo: opera dell'inizio del quinto secolo, o dell'età ellenistica? Per la bibliografia relativa si veda l'Appendice.
[19] Euripide, *Ione* 184 sgg.; Sofocle, *Filottete* 15 sgg.; Eschilo, *Prometeo* 108 sgg.; Euripide, *Oreste* 253 sgg.
[20] Aristotele, *Costituzione degli Ateniesi* 56.2-5.
[21] Pausania 2.27.5.
[22] Per la datazione del teatro di Torico, cfr. T. Hackens in Mussche e al. (1965) 75-96.
[23] Senofonte, *Ciropedia* 6.1.54.
[24] Euripide, *Alcesti* 387 sgg.; Sofocle, *Aiace* 815-65 con 891-9.
[25] Aristofane, *Acarnesi* 395-479; *Tesmoforiazuse* 95-265.
[26] Un vaso a figure rosse ora a Boston, di recente pubblicazione, privo di connessioni evidenti al teatro, ma risalente all'epoca esatta della produzione dell'*Orestea*, fornisce un'idea accettabile di come fosse allora immaginato il drappo mortale di Agamennone, un indumento quasi trasparente, lungo fino alle caviglie, senza fori per il collo e le braccia: cfr. Vermeule (1966) 1-22 e tavole 1-3; Davies (1969) 214-60.
[27] Vitruvio, *L'architettura* 7.1.11; cfr. 1.2.2. Per l'epoca di Agatarco – ancora discussa – si veda anche Plutarco, *Alcibiade* 16.5; *Pericle* 13.3, e la relativa discussione in Pollitt (1974) 236-47.
[28] Eschilo fr. 287 Lloyd-Jones.
[29] Simon (1972) 35.
[30] Plutarco, *Scritti morali* 785b.
[31] Simon (1971) e (1972) 30.
[32] Erodoto 1.155.4; 6.125.3-4; Aristofane, *Rane* 47; *Lisistrata* 657; *Ecclesiazuse* 313 sgg.; Senofonte, *Elleniche* 2.3.30 sg.
[33] Orazio, *Arte poetica* 280.
[34] Euripide, *Elettra* 184 sgg.; *Elena* 415 sgg., 554; Eschilo, *Persiani* 834 sgg., 1017 sgg.
[35] Cfr. Lloyd-Jones (1957) 593.
[36] Per riferimenti e bibliografia si veda la sezione Opere dell'Appendice.
[37] Per esempio, il dramma satiresco che chiudeva l'*Orestea* era *Proteo* (Menelao ed Elena in Egitto, cfr. Omero, *Odissea* 4.351 sgg.); quello legato alla trilogia tebana era *Sfinge*; alla trilogia delle Danaidi *Amimone*.
[38] È sicura una *Licurgheia*, cfr. lo scolio ad Aristofane, *Tesmoforiazuse* 134 (*Edoni*, *Bassaridi*, *Giovinetti*; dramma satiresco *Licurgo*); virtualmente sicura anche un'*Achilleide* (*Mirmidoni*, *Nereidi*, *Frigi* o *Riscatto di Ettore*). È altamente probabile una seconda trilogia di argomento dionisiaco (che includeva *Semele* e *Penteo*); c'era poi una trilogia sulla vicenda di Aiace (*Giudizio delle armi*, *Tracie*, *Salaminie*): non è escluso che vi fossero trilogie su argomento argonautico e odissiaco. In alcuni casi, è possibile che la relazione tematica si instaurasse solo fra due drammi. Cfr. Mette (1959) e Lloyd-Jones (1957).

[39] Cfr. Lloyd-Jones (1957) 595 sgg. e «AC» 1964 (si veda l'Appendice).
[40] Cfr. Garvie (1969) 163-233 per un'accurata disamina del problema.
[41] Cfr. Winnington-Ingram (1948).
[42] Cfr. Lesky, *TDH* 125 e l'Appendice bibliografica.
[43] Alcuni critici ritengono che Atena deponga un voto favorevole a Oreste in qualità di membro effettivo della giuria: la maggioranza umana dei giurati avrebbe dunque votato per la condanna di Oreste. Il nodo cruciale sta nell'interpretazione dei vv. 734-41 delle *Eumenidi*, che è però controversa.
[44] Una buona apologia dell'autenticità è sostenuta da Herington (1970); Griffith però, in uno studio meticoloso, giunge a opposte conclusioni (1977). (Si veda anche Taplin [1975] 184-6.) L'autore del presente capitolo deve confessare che la sua fede nella paternità genuina dell'opera è pesantemente scossa: ma, ad ogni modo, è parso corretto discutere qui del *Prometeo* come d'opera eschilea, se non altro perché, ammesso che un altro poeta ne sia l'autore, compose con una docilità straordinaria all'influsso eschileo. Forse ci lasciamo condizionare troppo ingenuamente da Aristotele e da Aristofane, nella convinzione che ad Atene ci sarebbero stati solo tre veri tragediografi, mentre gli altri non sarebbero che scialbi confezionatori di drammi.
[45] Cfr. Lloyd-Jones (1957) 531 sgg.
[46] Cfr., per esempio, Dodds (1951) 40. In antitesi l'Introduzione a Denniston-Page (1957). Si veda anche Lloyd-Jones (1956) e (1971).
[47] *Coefore* 306-14, 400-4; *Agamennone* 1560-6.
[48] *Il giusto modo d'ascoltare* 13; cfr. «Longino» 33.5.
[49] Questa sembra essere la corretta interpretazione del confuso testo di Suda, cfr. *DFA* 80.1.
[50] Per esempio Sofocle, *Trachinie* 899 sgg. e Euripide, *Alcesti* 157 sgg.
[51] Owen (1936) 148.
[52] Knox (1964) 57.
[53] Knox (1964) 27.
[54] Jones (1962) 170.
[55] Butcher (1891) 127.
[56] Dodds (1951) 49.
[57] Reinhardt (1947) 108, trad. it. 73.
[58] Winnington-Ingram (1965) 50.
[59] Lattimore (1958) 102.
[60] Torrance (1965) 300.
[61] Coleman (1972) 27.
[62] Il testo del v. 614 è incerto, ma la maggior parte degli editori interpreta il passo nel senso qui dato. Cfr. Easterling (1978).
[63] Long (1968) 167.

[64] Eliot (1926) x.
[65] Si veda p. 610 sg.
[66] Nestle (1901).
[67] Dodds (1929).
[68] Nestle (1901) 50.
[69] Cfr. Platone, *Gorgia* 485 sgg.
[70] Tucidide 5.105; Platone, *Repubblica* 343b sgg., *Gorgia* 482c sgg.
[71] Conacher (1967) 51.
[72] Cfr. Page (1942) 66-8.
[73] Dodds (1960) sul verso 439.
[74] Easterling (1973).
[75] Dodds (1960) 192.
[76] Dale (1954) XXVIII.
[77] Cfr. Tucidide 3.38.7.
[78] Cfr. Knox (1976).
[79] Aristotele, *Poetica* 1460b33.
[80] Zuntz (1955).
[81] von Arnim (1913) 5 (col. VII).
[82] Menandro, *Arbitrato* 1125.
[83] 130 K.
[84] Qualche esempio: *hypotithemi* (suggerire), *anakalypto* (rivelare), *epigameo* (risposarsi, dell'uomo), *metagrapho* (riscrivere), *isotes* (uguaglianza, parità), *anomia* (illegalità), *philotimia* (ambizione), *paradoche* (tradizione), *sphagida* (coltello sacrificale), *ochetos* (canale irriguo), *sanida* (tavola di legno), *diabrochos* (bagnato fradicio), *mysaros* (disgustoso), *kerkida* (spola).
[85] «Longino» 33.5. Cfr. in Russell e Winterbottom (1972) 493.
[86] I perduti *Riscatto di Ettore* (Eschilo) e *Nausicaa* (Sofocle) sono fra le eccezioni.
[87] Fr. 4 Snell. Ad ogni modo, il metro eupolideo pare spia di una provenienza comica.
[88] *IG*² V 2118 ricorda un'interpretazione dell'*Achille Tersitoctono* (uccisore di Tersite) di Cheremone, ad opera di un atleta-attore.
[89] *Fouilles de Delphes* III 2, 67: «Trasicle l'Ateniese... gareggiò nella sua città con una nuova tragedia e riportò il premio...» (177 Snell).
[90] Page (1951*c*) 37.

11
IL DRAMMA SATIRESCO

Nelle tradizioni drammatiche che chiamiamo «classiche», pare ricorrente la tendenza a presentare in scena il pezzo «serio» subito seguito da una farsa vivace, sboccata. Qualche esempio: alla tragedia romana teneva dietro l'esecuzione degli *exodia* (farse atellane, nella maggior parte dei casi); ai drammi del teatro nipponico Nō, il *Kyōgen*; alla tragedia elisabettiana, le gighe. Nulla di diverso nel teatro greco: almeno fino al quinto secolo avanzato, la terna di tragedie componente la trilogia era coronata da un dramma satiresco, scritto dal medesimo autore delle tragedie. Esiste una sola eccezione nota: l'*Alcesti* di Euripide, del 438 a.C., presentata al posto di un dramma satiresco e perciò definibile con l'espressione «pezzo prosatiresco», una specie di «tragicommedia». La maggior parte dei drammi satireschi scomparve già in epoca antica; nella tradizione manoscritta sopravvive il solo *Ciclope*, di Euripide. Bisogna però aggiungere che le moderne scoperte papirologiche hanno fortemente accresciuto la nostra conoscenza del genere.

Ecco dunque le caratteristiche principali del dramma satiresco:
1. Il Coro è invariabilmente formato da satiri: piccoli esseri del bosco e della campagna, questi, mezzi capra e mezzi umani, primitivi, spesso comicamente grotteschi. Li scorta un accompagnatore immancabile, il loro genitore Sileno, che oltre ad avere una parte individuale come personaggio del dramma, può partecipare anche all'esecuzione corale in veste di corifeo.
2. Le trame sono mitologiche; principale sorgente di comicità è la caricatura mitica.

3. Manca ogni frecciata mordace – allusiva o esplicita – a persone o fatti contemporanei.
4. S'impiegano linguaggio, ritmi metrici, congegni scenici del tutto uguali a quelli tragici. Le esigenze specifiche del genere satiresco comportano modifiche d'accento e d'impronta: battute qua e là in stile basso, indulgenza all'osceno, chiassose figure di danza... Talvolta è violata la norma di Porson[1] e nel verso giambico sono ammessi anàpesti ciclici al di fuori della sede iniziale.
5. Situazioni, temi, figure sceniche: se ne impiega un numero relativamente ristretto.
6. Il tono è inconfondibile: brioso, qua e là screziato di comicità manesca, scurrile.
7. Rispetto alla tragedia, l'estensione del dramma satiresco è più contenuta. Il *Ciclope* di Euripide, ad esempio, comprende poco più di settecento versi.
8. Le testimonianze testuali lasciano trasparire la tendenza ad impiegare – al caso – la parodia d'elementi esposti in tragedie già andate in scena.

Demetrio (*Sullo stile* 169) definisce «tragedia giocosa» il dramma satiresco. Gustosa sintesi, a ritrarre la qualità propria dell'accento satiresco, che in gran parte scocca dal sapido rifacimento di linguaggio e stile in servizio nei copioni delle tragedie, dall'uso macchiettistico di quello stesso cosmo mitologico, con gli identici dèi ed eroi che vi si aggirano, e dal contrasto surreale creato dall'intrusione, in quel mondo, di Sileno e dei suoi satiri. Ne consegue che la comicità del dramma satiresco si alimenta dalla vena principale della beffa giocata al teatro serioso, al fine di trarne in controluce, sopra le righe tragiche, un ridicolo più spinto.

È un'autentica aggressione comica alla tragedia, per deformare e rovesciare. Le forme sono molteplici. Per cominciare, il dramma satiresco disegna una commedia dell'incongruo. Chi sono i satiri? Creature primordiali, amalgama di nature fatate e subumane, aggrappate con tenacia al piacere degli appetiti, osceni, arroganti quando fidano in se stessi, codardi nelle occasioni contrarie. In un dramma satiresco *Eneo* (titolo dubbio: forse *Scheneo*) attribuibile con beneficio d'inventario a Sofocle, i satiri scendono in campo per una gara atletica: in palio c'è la mano della principessa. Ed ecco come si presentano, da se stessi:

> Noi siamo figlioli delle Ninfe, adepti di Bacco, vicini di casa degli dèi. Siamo le persone adatte per ogni abilità più bella: duellare con le picche, lotta libera, corsa sui cavalli, corsa a piedi, pugilato, morsi, strappo di coglioni; ma in noi c'è anche l'arte di cantar canzoni, d'indovinare profezie veraci, non bugiarde, di mettere alla prova medicine, prender le misure al cielo; poi danzare, chiacchierare d'Aldilà. Roba da intellettuali, senza frutto, dici? Puoi prendere da questi beni, quanto vuoi: basta che tu, la tua figliola, la conceda a me.

Accade quasi sempre che questi satiri s'intrufolino in vicende mitologiche in cui non dovrebbero stare, perché non è posto per loro: ma così innescano un senso d'incongruo che, d'acchito, è assurdo e faceto, ma poi offre numerosi spunti di sviluppo. Nell'*Odissea* incontriamo un episodio pervaso da atmosfera torva, misteriosa e agghiacciante; l'ascoltatore è coinvolto nel soffrire del suo personaggio del cuore, messo a dura prova; c'è uno scontro fra primordiale barbarie e civile grecità. Tutto questo è posto sulla scena satiresca da Euripide nel suo *Ciclope*. Gli accenti di fondo dell'episodio omerico si conservano nel lavoro drammatico, ma la presenza di Sileno e dei satiri agisce da ostinato contrappunto comico. Ad esempio, mentre Odisseo sta tentando di far ubriacare Polifemo, Sileno insiste nei tentativi di rubacchiare il vino. I satiri prestano il loro aiuto ridicolmente goffo quando Odisseo è in piena azione per accecare il mostro. La presenza del Coro satiresco svolge un'altra funzione, in questo come in altri pezzi analoghi. Questi esseri da fiaba diffondono un'aura surreale su un evento che, per natura propria, è pervaso d'angoscia: e in tal modo mettono sull'avviso la platea.

Odisseo sta vivendo un brutto quarto d'ora, ma le sue pene non vanno prese troppo sul serio. Così, quando l'eroe approda per la prima volta alla costa dei Ciclopi e scorge i satiri, gli vien naturale esclamare che è piombato su una specie di dionisiaca Terra-che-non-c'è: «Mi pare che abbiamo invaso il paese di Dioniso!» (99).

Ma l'aggressione comica del dramma satiresco alla tragedia riveste anche altre forme. Una tecnica è la seguente: creare per alcuni momenti un'atmosfera modellata sulla tragica, per poi dissiparla con atto deliberato. È il caso del *Ciclope*. Odisseo sta recitando un appello solenne e, in complesso, serio alla misericordia di Polifemo, quando Sileno interloquisce con uno dei suoi tipici interventi a sproposito (313-5). Simile congegno nei *Diktyoulkoi*, «Pescatori con la rete», di Eschilo. Sileno sta cercando di costringere al matrimonio Danae, senza risparmiare minacce (una scena che è forse parodia intenzionale di una situazione «seria», inclusa nella tragedia *Polydektes*): e la donna si esibisce in un fac-simile – su scala ridotta – di quello che in campo tragico sarebbe un usuale lamento d'eroina (773-85). Ma la sua chiusa («Tutto qui, quello che avevo da dire») è una stridente stonatura.

Gli eroi della tragedia subiscono spesso un riadattamento comico. Consideriamo la figura di un eroe positivo (o negativo) della tragedia. Spicca in scena con statura superiore alla realtà. Ebbene, se riappare nei drammi satireschi, lo fa con austero sembiante, ma avvolto da un clima di contraddittoria assurdità, che stravolge la sua carica seriosa ad elemento disarmonico nel complessivo tono burlesco; oppure si presenta esso stesso in vesti comiche. Quel primo meccanismo scatta nel *Ciclope*. Odisseo è proprio lui, con la sua fisionomia d'eroe serio: ma l'umorismo scaturisce dal fatto che, in contrasto con la sua iniziale esclamazione d'esser piombato in una specie di reame di Bacco, egli poi opera con gesti e reazioni terribilmente seri nel quadro di una vicenda

che, come ben percepiamo, è tutt'altro che profondamente seria. Che cos'è, in fondo, il Ciclope? Nulla di più che l'uomo nero delle favole, minaccioso sì, ma per burla. In altri drammi satireschi è possibile rincontrare gli eroi della tradizione greca rivestiti di panni strambi e grotteschi. Così nel *Syndeipnon*, «Convito»,[2] di Sofocle i capi guerrieri achei s'accapigliavano in un alterco, con buffonerie da trivio e da bettola, a un banchetto. Uno di loro, forse Odisseo, riceveva in testa il contenuto di un vaso da notte. Una figura di casa in questo genere di pezzi teatrali era Eracle, spesso raffigurato come una pantagruelica forchetta, un ubriacone, un donnaiolo.

Se il dramma satiresco ammicca con aria canzonatoria agli eroi dominatori della scena tragica, e forse anche – ma qui si tratta di accenti più diffusi, più generali – ai valori e alle idealità sublimi della tragedia, esso fa chiaramente trasparire la tendenza a rifare il verso ad alcuni tipici abiti mentali diffusi nel teatro tragico. Qualche esempio. Nella tragedia, furberia e inganno sono guardati con sufficienza, appena tollerati. Guadagnano rilievo nei drammi euripidei incentrati su una liberazione, come l'*Ifigenia in Tauride* e l'*Elena*, che per altro mostrano più d'un punto significativo di contatto con il dramma satiresco e potrebbero essi stessi, come l'*Alcesti*, aver svolto la funzione di sostituti del dramma satiresco (cfr. p. 641). D'altro canto, quando un personaggio «intelligente» appare sulla scena tragica, interpreta in genere la parte dell'individuo spregiudicato, da prendere con le pinze. Pensiamo al demagogo senza nome che agisce nell'*Oreste* di Euripide,[3] ma soprattutto all'Odisseo che trama in opere come il *Filottete* sofocleo, o l'*Ecuba* e l'*Ifigenia in Aulide* euripidei. Al contrario, in numerosi drammi satireschi – e citeremo gli *Ichneutai*, «Segugi», e l'*Inaco* di Sofocle, l'*Autolico*, il *Ciclope* e il *Sisifo* di Euripide – la trama ha il suo cardine nel travisamento furbesco, e spesso l'eroe della situazione è l'individuo di spiccata intelligenza, il bricco-

ne. Molti drammi satireschi ci presentano fini intrighi allo scopo di sopraffare orchi, mostri e altri «cattivi» del genere, nonché scaltri disegni di furto e dolo, e non mancano buoni motivi per pensare che un tale genere d'azioni fosse non solo ammesso, ma degno di riguardo. Per i Greci antichi sentir raccontare d'un bel raggiro andato a segno era sempre stato un piacere: il dramma satiresco pare aver alimentato con prodigalità questo gusto. Così il protagonista di molti drammi satireschi prese il volto del briccone scaltro, della risma di Odisseo (l'eroe di tanti drammi satireschi, quante sono le tragedie in cui giostra da «cattivo»), di Autolico, di Sisifo, e del dio paladino della ribalderia e del dolo, Ermes. Altri personaggi mitologici rinomati per la finezza del cervello possono essere stati rimodellati come eroi burloni nei drammi satireschi: pensiamo all'Edipo della *Sfinge* di Eschilo, o al Prometeo del suo *Prometeo incendiario*. (Sappiamo che Prometeo appariva nei panni del burlone anche in alcune commedie: Aristofane, fr. 645 e Eupoli, fr. 456 K.) D'altra parte, molti peccatucci morali di Sileno e dei satiri pare che fossero accettati con bonomia, senza condanne troppo severe: in ruvido contrasto con l'eticità rigida della tragedia.

È dunque evidente la tendenza a impiegare il dramma satiresco come specchio deformante della tragedia: lo scopo è quello di disinnescare la tensione angosciosa addensata dalla scena tragica sullo spettatore. Questa linea culminava con più piena coerenza nei casi in cui il dramma satiresco veniva congegnato come caricatura di elementi narrativi presenti nelle tragedie che componevano la relativa trilogia. Quest'architettura complessiva risalta più nitida nei lavori satireschi di Eschilo: in essi, accade che il protagonista della trilogia riappaia in una nuova vicenda ridicola nella farsa conclusiva. Licurgo, interprete della trilogia omonima, appariva anche nel *Licurgo satiresco*, che coronava quei drammi; così Edipo era al centro dell'*Edipodia* e del satiresco *Sfinge*. La tecnica della parodia, dunque, che s'arricchiva di varianti: il dramma satiresco poteva schierare in scena un sapido duplicato non di un personaggio della tragedia, ma di una situazione drammatica che nella tragedia o nella trilogia veniva elaborata in linee serie. Era il caso dell'*Amymone*, dramma satiresco andato in scena a coronamento delle *Danaidi*, trilogia contenente le *Supplici*, che ancor oggi leggiamo. Amymone, sottoposta a pesante corteggiamento da parte dei satiri vogliosi di asservirla ai loro appetiti sessuali, cerca soccorso e trova un protettore in Posidone (si veda Igino, *Favole* 169, 169A Rose). È una storia modellata sulla falsariga della vicenda sofferta dalle figlie di Danao nelle *Supplici*. In modo analogo, i *Pescatori con la rete* andarono presumibilmente in scena a coronamento di una trilogia *Perseo*, che includeva il dramma *Polydektes*: s'è avanzata l'ipotesi che gli sforzi di Sileno per costringere Danae alle nozze siano parodia degli analoghi tentativi condotti da Polydektes nella tragedia omonima.

Non è escluso che la pratica di comporre drammi satireschi come controcanto parodistico della relativa trilogia tragica si sia protratta oltre l'epoca eschilea. L'*Aiace* di Sofocle e i suoi *Segugi* sono comunemente datati alla metà o alla fine del decennio 450-440: tra i due lavori rimbalzano diversi echi suggerendo una composizione unitaria e, nei *Segugi*, un'intenzione parodistica rispetto all'*Aiace*. Da come si descrive nei *Segugi* l'inchiesta di Apollo per recuperare la sua mandria scomparsa e sorprenderne i ladri, si intuisce l'allusione scoperta alla ricerca di Odisseo, «segugio» sulla pista dell'uomo che ha massacrato il bestiame degli Achei; il Coro dei satiri impegnati nella ricerca che si spacca in due semicori (*Segugi* 85 sgg.) sembra la caricatura del Coro dell'*Aiace*, il gruppo di marinai di Salamina che anch'esso si divide per esplorare a più largo raggio (*Aiace* 866 sgg.). I due drammi si chiudono, similmente, con una scena di riconciliazione.

Ci sono basi anche più consistenti per ritenere che Euripide abbia composto il suo *Ciclope* come allusivo specchio dell'*Ecuba*.[4] L'accecamento di Polifemo è caricatura satiresca di quello di Polydectes: l'attestano anche particolari paralleli verbali (per esempio, *Ecuba* 1035 sgg. – *Ciclope* 663 sgg.). Entrambi i drammi ruotano sul tema del comportamento civile, espresso nei termini del *nomos*, la «legge». Nell'uno e nell'altro udiamo un appello alla misericordia, costruito su principî ideali, respinto con una fredda conferenza sull'utile concreto. Se realmente i due lavori andarono in scena nello stesso giorno, la supplica personale di Odisseo al Ciclope, nel dramma satiresco, suona come ironico contrappunto al secco «no» che Odisseo stesso oppone alla preghiera di Ecuba, nella tragedia omonima. Con ogni probabilità, la figura di Polimestore è un conio originale di Euripide, e la sua fisionomia di personaggio teatrale pare ispirarsi al modello del Ciclope. Tali rimandi suggeriscono l'idea che il *Ciclope* sia il duplicato satiresco dell'*Ecuba*. Testimonianze inoppugnabili non esistono, al di fuori degli echi testuali, ma piace pensare che le corrispondenze non siano fortuite. E questo significherebbe una cosa sola: i due lavori furono concepiti e stesi nell'arco dello stesso anno.

Un aspetto proprio del dramma satiresco è quel suo trarre alimento da una casistica ristretta di temi, situazioni, elementi narrativi e personaggi fissi. Il *Ciclope* euripideo assomma in sé buona parte di questi fattori modulari e irrigiditi. Ne abbiamo già messo in risalto uno: la funzione eminente della bricconeria e delle figure d'eroi burloni. Ma c'è un secondo elemento, forse il più diffuso: la sconfitta di orchi, mostri e giganti. Nel *Ciclope* e in lavori di simile ispirazione, quali il *Cercione* di Eschilo, l'*Amyco* di Sofocle, il *Busiride* di Euripide e il *Dafni*, o *Lityerse*, di Sositeo, il «cattivo» è un orco, pronto a ghermire i viandanti, finché commette l'errore di tendere il suo agguato a un eroe di passaggio che, a sua volta, lo elimina.

Nei drammi di questo tipo, per lo più l'orco cattivo sfida i viaggiatori che gli vengono a tiro, a uno scontro atletico, o a una gara d'analogo genere. Il tema della competizione e della gara riaffiora spesso nei drammi satireschi, anche se coinvolge figure e vicende narrative diverse dall'orco e dall'eroe che ne trionfa. Così è nei *Theoroi* o *Isthmiastai*, «Spettatori ai giochi Istmici», di Eschilo: qui i satiri sciamano via dal corteo di Dioniso e decidono di presentarsi in campo nelle gare Istmiche. Nell'*Eneo* (o *Scheneo*) attribuibile a Sofocle i satiri s'impegnano come concorrenti nella gara che il re, protagonista omonimo del dramma, indìce per concedere la mano di sua figlia.

Un altro tema che frequentemente s'intreccia con questa situazione tipica – l'orco cattivo che molesta i viandanti – è quello dell'ospitalità violata. Esso appare chiaramente nel *Ciclope* (specialmente 299 sgg.), e con buona probabilità anche in drammi satireschi d'ispirazione simile. Ma il soggetto dell'ospitalità e dell'infrazione alle sue norme appariva anche in drammi satireschi con linee tematiche diverse da quella accennata. Ne è esempio l'*Inaco* di Sofocle. Qui un personaggio (potrebbe essere Ermes) giunge alla reggia di Inaco travestito da ospite straniero (è descritto come un *karbanos aithos*, «abbronzato barbaro», *P. Oxy*. 2369 II 26) ed è ricevuto dal signore con modi accoglienti.[5] Dopo ciò, il personaggio trasforma la figliola di Inaco, Io, in una giovenca. Il gesto è ispirato a sentimenti protettivi verso Io, ma Inaco e i satiri non lo sanno; sorge in loro una comprensibile collera. Lo sdegno era reso ancor più cocente dalla considerazione che vi era stato oltraggio all'ospitalità. Fraintendimenti e scompigli analoghi nella *Iambe* di Sofocle, che altro non è se non l'Inno omerico *A Demetra* portato sulla scena, se è vero che il lavoro contemplava l'episodio in cui il re e la regina di

Eleusi sorprendevano Demetra mentre «battezzava» il loro figlioletto sulla fiamma del braciere, e travisavano i motivi del gesto.

Molti drammi – ne è esempio il *Ciclope* –, come contorno al soggetto dell'orco mangia-viandanti, sviluppavano il tema dell'evasione o del salvataggio. Come Odisseo, l'eroe protagonista di queste trame doveva cadere fra gli artigli del «cattivo», per poi abbatterlo e riacquistare così la libertà. Nelle trame con questo disegno i satiri potevano sempre recitare una loro plausibile parte, come schiavi dell'orco. La loro liberazione rientrava nell'esultanza complessiva del lieto fine. Possiamo immaginarci in questa luce lo *Scirone*, scritto da Euripide. La documentazione della pittura vascolare suggerisce che i satiri nella *Circe* sofoclea condividessero con i marinai di Odisseo la metamorfosi in bestie e, alla fine, la loro redenzione alla forma umana. Fuga e salvataggio assumevano forme narrative differenti: fra le opere di Eschilo, si possono citare il riscatto dall'abbrutimento animalesco nella *Circe*, la fuga da remote terre nel *Proteo*, dalla sottomissione erotica a Sileno e ai satiri nell'*Amymone* e nei *Pescatori con la rete*, ai Proci negli *Ostologoi*, «I raccoglitori di ossa»,[6] dal mondo dei morti nel *Sisyphos drapetes*, «Sisifo fuggiasco».

La regola narrativa era che – come nel *Ciclope* – i satiri fossero separati a forza dal loro naturale signore, Dioniso, «servire il quale è libertà perfetta», e alla fine del dramma ottenessero il permesso di tornare da lui. Ma Eschilo, spesso, rovescia questo sviluppo ordinario: negli *Isthmiastai* sono i satiri a cercare libertà (provvisoria: non sappiamo come si concluda la trama) da Dioniso. Nell'*Amymone* e nei *Pescatori con la rete*, infine, sono loro, i satiri, le creature «cattive» che attentano alla virtù dell'eroina.

Un altro ingrediente della narrazione, spesso ripetuto, è il fattore magico, prodigioso. Consideriamo i drammi satireschi di Sofocle: ecco l'apparizione dell'«automa» cretese Talos nel *Dedalo*; ecco ancora quello che può essere ritenuto un «battesimo» con la fiamma nella *Iambe*; poi un magico flauto, e un casco che dona invisibilità, oltre, naturalmente, alla trasformazione di Io in giovenca, nell'*Inaco*; la fatata crescita di Ermes nei *Segugi*; la terapia alla cecità di Orione nel *Kedalion*; un filtro miracoloso latore d'immortalità nei *Kophoi*, i «Muti». In modo analogo, fattucchiere come Circe e Medea, maghi come Proteo, mostri a non finire e simili esseri di sogno apparivano come figure agenti sulla scena satiresca.

Stereotipi satireschi, dunque: che però possono interpretarsi, più in generale, come la tendenza a sfruttare scenicamente motivi paralleli a quelli della fiaba, del racconto di fate. La maggior parte degli elementi narrativi che si incontrano nei drammi satireschi possono essere messi in relazione con i motivi propri della tradizione favolistica a noi più nota. Qualche citazione: la *Sfinge* di Eschilo ci presenta una gara d'indovinelli; il suo *Proteo* un magico «trasformista»; la *Iambe* e i *Muti* di Sofocle ci offrono variazioni sul tema dell'immortalità perduta per balordaggine. Il *Ciclope* di Euripide, come altri drammi satireschi incentrati sull'abbattimento di orchi cattivi che tendono agguati ai viaggiatori, pone in scena una variante sul tema di «Giovannino Ammazzasette»: il mostro sconfitto dall'eroe furbo e pieno di coraggio.

Esaminiamo ancora una volta il *Ciclope*, che sembra il capofila di un gruppo di drammi ascrivibili alla sua stessa categoria: esso conserva, nella sua purezza originale, il modo d'osservare le cose che ispira il racconto di fate. Odisseo è l'eroe lineare, senza chiaroscuri, come Polifemo impersona il «cattivo» tutto d'un pezzo. La qualità etica della vendetta di Odisseo non solleva interrogativi: la platea non è chiamata a disquisire se il gesto pecchi di brutalità, o di perfido imbroglio. Polifemo è un cannibale disgustoso. Il suo accecamento deve

far accapponare la pelle. Questi motivi agghiaccianti sono offerti con il tono comicamente marcato della fiaba di fate. L'intento è di far correre nelle schiene degli spettatori lo stesso piacevole brivido d'orrore che fa palpitare i bambini al sentire quel tipo di racconti. C'è poi l'aura surreale data dalla presenza dei satiri che intrecciandosi al resto impedisce al dramma di esercitare sullo spettatore un influsso di terrore autentico, che sarebbe in disaccordo stridente con la funzione, propria del dramma satiresco, di creare attimi d'evasione comica.

Ma occorre sottolineare due altre caratteristiche comuni ai drammi satireschi. La prima è che la maggior parte degli intrecci satireschi sono ambientati in aperta campagna, oppure in località remote, esotiche: Asia Minore, Egitto, Libia... La seconda: un dramma satiresco – per definizione, almeno – deve mostrare un lieto fine. Pure, in alcuni casi sembra che i poeti abbiano voluto scegliere soggetti che escludevano il lieto fine: ed allora si son visti costretti a manipolare il disegno narrativo, per attenuare gli effetti di una chiusa infausta.

La tragedia attesta l'esistenza di un ordine cosmico: di questa o quella natura, ma sempre regolatore del tutto. Ebbene, anche il dramma satiresco si fonda su questo presupposto. In molte opere satiresche il sipario cala sulla sconfitta del personaggio negativo, non importa di quale genere esso sia. Quindi, anche se il dramma satiresco è indulgente con i difettucci del Coro e con chi dispiega la furberia, non si può imprimergli il marchio di genere poetico disattento alla morale. Certo, esso regge innanzi alla sublimità tragica uno specchio deformante, ma nella sua più profonda fibra sottoscrive i valori e gli ideali del teatro più blasonato. Non dimentichiamo che, pur intriso di parodia salace, il *Ciclope* euripideo, non meno del suo modello omerico, si prefigge di dispensare utili ammonimenti.

Nell'anno 438 a.C., invece dell'ordinario dramma

satiresco, andò in scena l'*Alcesti*. E questo lavoro è innegabilmente punteggiato dai fissi moduli satireschi: il tema dell'ospitalità, il riscatto da uno stato costrittivo, l'impiego di soggetti propri della tradizione narrativa popolare,[7] baldorie di avvinazzati e perfino scene di ghiottoneria (quadri di tavolate in chiave ridicola sono tutt'altro che rari nei drammi satireschi: ne è esempio il *Convito*, di Sofocle, oltre al *Sileo* di Euripide). Non manca nell'*Alcesti* l'irrompere di Eracle, maschera satiresca per eccellenza. Per continuare, si ritrovano elementi comuni nel dramma satiresco anche nell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide e nella sua *Elena*: il cattivo battuto, l'ospitalità oltraggiata, la furberia malandrina (sulla quale si chiudono gli occhi, più che scagliare anatemi), un'ambientazione esotica, tutti spunti che s'annodano fra loro quasi esattamente come nel *Ciclope*. In che modo si plasmava il clima romanzesco tipico di Euripide? Con l'intrusione di soggetti satireschi sul palcoscenico tragico. Sotto questo profilo l'*Elena* e l'*Ifigenia* citate arieggiano all'*Alcesti*: vien quasi la tentazione di scorgere in essi sostituti del dramma satiresco, nei complessi drammatici presentati nei relativi anni. Quest'accento è, in particolare, distinto e innegabile nell'*Elena*, giacché pare che quest'opera fosse la parodia dell'*Andromeda*, tragedia andata in scena nel suo stesso gruppo. Anche l'«eroicità» di Menelao subisce un'elaborazione che la tinteggia vistosamente di comico. A questa nostra ipotesi s'opporrebbe, però, l'estensione di questi drammi, in particolare dell'*Elena*. Consideriamo tuttavia che già l'*Alcesti* è robustamente più ampia di ogni altro dramma satiresco noto. Pensando poi a quanto tendano a dilatarsi, in genere, le tragedie della fase tarda euripidea, l'obiezione dell'eccessiva lunghezza non pare risolutiva.

È degno di nota che l'impasto narrativo e molti quadri del dramma satiresco siano quelli stessi dell'*Odissea*: episodi imperniati sul crollo di orchi e «cattivi», scan-

diti con l'identica contrapposizione polare fra buoni e malvagi, senza ombre o sbavature di dubbio; il racconto dell'ospitalità e delle sue norme infrante che deve fungere (e questo accade in opere come il *Ciclope*) da cartina al tornasole per identificare i personaggi positivi contrapposti ai negativi; la presenza della furbizia, e di un individuo scaltro come eroe della situazione; episodi di fuga o di riscatto da costrizioni presenti o minacciate; uso d'ingredienti tipici della favolistica popolare, il magico e il prodigioso, le creature della meraviglia e del terrore, le cornici esotiche, insomma quel complesso di fattori che ricrea un mondo profondamente romanzesco. L'*Iliade*, nelle sue fibre, è d'un realismo tetro; al contrario, l'*Odissea* è soffusa di romanzesco. Poema dai dichiarati intenti d'evasione? Non diciamo questo: ma in quanto scrigno di coloriti soggetti romanzeschi, l'*Odissea* può considerarsi capostipite dell'intera letteratura occidentale d'evasione, d'immaginazione romanzesca, di sogno. Cioè di quell'insieme di spunti che con immutata continuità rifluiscono nel dramma satiresco.

Con la sua comicità, il dramma satiresco ci offre sollievo, ci dà modo di sganciarci dall'universo della tragedia, irrigidito da un realismo che ha il suo esatto modello nell'*Iliade*; scortati dai satiri, penetriamo in un mondo diverso, screziato di colori, ricco di spunti fiabeschi, di possibilità non incarcerate nelle regole del reale. È un mondo in cui la fantasia ha una sua palpabilità corposa; inoltre, il lieto fine è implicito nelle ferree regole del gioco satiresco. Per tutto questo, noi spettatori sentiamo scorrerci dentro il brivido eccitante del rischio a cui il protagonista del dramma si espone: ma non proviamo scoramento, né terrore. Oltre ad essere il mondo dell'avventura, il satiresco è la sfera dell'ottimismo. E così il dramma finale, con i suoi satiri, ci offre una visione riappacificata della vita, che fa da roseo contrappeso alla tragedia.

Il realismo della tragedia consiste anche nel suo riprodurre l'ambiguo spessore della vita. Ancor oggi si discute – e il dibattito non accenna a placarsi – su chi abbia ragione e chi torto nel conflitto fra Antigone e Creonte. È la prova più lucida di come il mondo della tragedia non sia frequentato da eroi puri e lineari, virtuosi o malvagi monoliti. Il dramma satiresco imita l'*Odissea*, facendo proprio uno schema, stagliato e inconfondibile, di eroi buoni opposti ai negativi, spesso schierati l'un contro l'altro in nettissimi duelli: e con questo nudo disegno il dramma dei satiri ci risolleva dal duro obbligo di confrontarci con un universo aggrovigliato e sfuggente. Il contrasto fra dramma satiresco e tragedia assume forte concretezza scenica nel caso dell'*Ecuba* e del *Ciclope* euripidei. Polimestore e Polifemo hanno molto in comune, entrambi figure di «cattivi» stroncati dalle proprie vittime, le quali fanno esplodere la loro rabbia vendicativa con indimenticabile ferocia. Consideriamo dapprima l'*Ecuba*: introducendo la profezia finale, creando attorno a Polimestore una luce di simpatia, nell'attimo in cui piange lacrime vere sull'eccidio dei figli, Euripide scompiglia le carte, rende spinoso il giudizio etico sui fatti, con quell'insinuare perplessità sulla natura profonda della vendetta di Ecuba. Alla luce dei fatti posteriori, il poeta ci ha fatto mutare idea sul gesto di Ecuba, che ora appare disumano e inutile. Nel *Ciclope* un evento come quello dell'*Ecuba* si snoda sui binari elementari, non problematici, del racconto di fate. Si potrebbe dire che noi spettatori abbiamo assistito due volte all'identica scena, prima con occhi da adulto, poi da fanciullo. Nel secondo caso s'affievolisce l'impegno morale nostro, di ascoltatori, di fronteggiare allarmanti interrogativi etici: per lo spettatore antico questo disimpegno doveva tradursi in refrigerio dall'oppressione tragica.

Abbiamo notato come spesso nei drammi satireschi campeggi da positivo eroe la figura del furbo, del burlone-briccone. Anzi, è stampo scenico così ripetuto che,

più di qualunque altra maschera, quella del furbo può considerarsi esemplare dell'eroicità satiresca. Ancora una volta, quest'elemento richiama il contrasto fra *Iliade* e *Odissea*: tutti riconoscono che l'eroe tragico è nipote in linea retta di Achille, mentre il satiresco ha il suo puro antenato in Odisseo. L'eroe tragico assomiglia ad Achille: conquista la sua grandezza in virtù di quell'eroico ergersi sullo sfondo della realtà che appare pilotato da norme interiori febbrili, proibitive per il comune mortale. Odisseo nel poema omonimo è forse meno «grande»? Non lo è: solo, la sua alta statura eroica deriva da diverse radici, pazienza, perspicacia, fiducia in sé, abilità manuale, elasticità ed altre analoghe doti da «uomo medio». Dopo che la scena tragica aveva fatto scorrere sotto gli occhi personaggi di levatura straordinaria, pervasi spesso di sublimità, lo spettatore sentiva riallargarsi il respiro allo spettacolo di virtù più correnti e quotidiane offertogli dal dramma satiresco. Senza contare che le immense questioni agitate dalla tragedia sono interrogativi veri, radicali, che incutono sincero e fondo spavento. L'eroe satiresco invece – e lo spettatore ben lo sa – dovrà lottare sempre con mostri da filastrocca, come Polifemo, poveri spaventapasseri impagliati, vittime rassegnate di una sconfitta immancabile e annunciata.

A partire dall'anno 340 a.C. (si veda *IG* II^2 22.2320) gli spettacoli teatrali alle feste Dionisie mutarono volto. I drammi satireschi, da quella data, andarono in scena sganciati dalle tragedie. Si esauriva così la loro funzione di offrire refrigerio, attraverso il ridicolo, all'incupita aria tragica. Difficilmente può considerarsi casuale il fatto che, a breve distanza da quell'anno, ci viene documentata la nascita di un dramma satiresco di nuovo tipo: restava in servizio il Coro di satiri, ma la trama gravitava ora sui temi scenici della commedia contemporanea, lasciando cadere gli intrecci mitologici per privilegiare la satira attuale, e insieme rivestendosi delle tecniche drammatiche e delle cadenze metriche proprie della commedia.

Ci sono meglio noti due pezzi dell'arte satiresca nuova: l'*Agen* di Pitone e il *Menedemo* di Licofrone. L'*Agen* fu scritto e messo in scena su commissione di Alessandro Magno, per screditare con il ridicolo un suo ministro in disgrazia, Arpalo. Il lavoro fu probabilmente presentato nell'anno 324, quando Arpalo era ancora in vita e costituiva una possibile minaccia alla sicurezza interna del dominio alessandrino: e se l'ipotesi è esatta, abbiamo a che fare con un interessante caso di uso della letteratura ai fini della propaganda ideologica. Quanto al *Menedemo*, pare che fosse una pasquinata bonaria sulla frugalità di quel filosofo, ormai proverbiale.

Esistono tracce di altri drammi del genere. Sositeo è meglio noto come riesumatore del classico dramma satiresco a soggetto mitologico, forse nell'intento di reagire al sorgere della poesia bucolica (cfr. l'epigramma di Dioscoride, *Antologia Palatina* 7.707);[8] ma un dramma satiresco che metteva alla berlina il filosofo Cleante è attestato con tutta probabilità da Diogene Laerzio 7.173, e il metro eupolideo di un frammento tratto dall'*Eracle satiresco* di Astidamante Minore (citato da Ateneo) suggerisce che poteva trattarsi di un'opera di questa categoria.

Wilamowitz[9] avanzava l'ipotesi che *Ikarioi satyroi* di Timocle non fosse un tipico testo della Commedia di Mezzo, ma un dramma satiresco: l'idea non ha più credito, oggi, ma Ateneo 9.407d sembra volere asserire che Timocle, il poeta di commedie, e Timocle, il tragediografo contemporaneo, siano la stessa persona; inoltre nei frammenti di questo lavoro non notiamo nulla che sia in contrasto insanabile con quanto offrono gli altri drammi satireschi di epoca tarda. Più risolutiva l'osservazione che, d'altro canto, titoli consistenti in nomi plurali seguiti dall'espressione *Satyroi* erano tratto distintivo dei drammi satireschi; le commedie invece in

cui agivano Cori di satiri, come il *Dionysalexandros* di Cratino, ospitavano titoli di diversa foggia. Dunque, se quello di Timocle era un vero dramma satiresco, cadrebbe l'ipotesi comunemente accolta che vede in Pitone il fondatore del nuovo genere di dramma satiresco: infatti, mentre l'*Agen* pone alla gogna Arpalo per aver istituito un culto in onore della consorte Pythionike da poco defunta, il dramma *Ikarioi* parla di lei come di persona ancora in vita. Timocle era una figura unica, nel teatro del tempo, per la sua duplice qualità di tragediografo e commediografo, ed è inoltre assai plausibile che componesse all'epoca in cui si modificò il quadro cerimoniale delle rappresentazioni (il suo nome appare nell'iscrizione sopra citata): dunque il suo nome si adatta magnificamente all'uomo che rinnovò, secondo le linee tracciate, il volto del dramma satiresco.

[1] R. Porson, *Praefatio* a Eur. *Ecuba*, XXX (1797): nel trimetro giambico (il verso della tragedia, della commedia e del dramma satiresco) in uso nei testi tragici, di più severa osservanza metrica, se la chiusa (formata da una sola o più parole) assume lo schema di un *cretico* — ◡ —, la sillaba precedente può essere solo di quantità breve, a meno che sia costituita da parola monosillabica. Gli *anapesti ciclici* poco oltre citati (i κυκλικοὶ πόδες dei metricisti antichi) erano una forma di anapesto (◡◡ —) in cui la sillaba lunga aveva una durata leggermente minore di una normale sillaba lunga.

[2] Le citazioni antiche ondeggiano fra la forma *Syndeipnon* e *Syndeipnoi*. Se il pezzo è un dramma satiresco, il titolo *Syndeipnon* è il più probabile, poiché una forma *Syndeipnoi* implicherebbe un Coro di Achei, piuttosto che di satiri.

[3] È l'arruffapopolo che arringa l'assemblea al processo che s'improvvisa nella piazza di Argo contro Oreste: le sue parole sono riportate dal Messaggero. È descritto come uomo che non seppe mai porre freno alla lingua (come il Tersite omerico), cittadino spurio, sempre pronto a pescare nel torbido. La sua violenta proposta è di giustiziare Elettra e Oreste mediante lapidazione.

[4] La datazione del *Ciclope* è problematica, cfr. Sutton (1974*a*). Le argomentazioni a sostegno di una cronologia marcatamente più tarda del 424 (l'anno di produzione dell'*Ecuba*) non paiono stringenti.

[5] C'è chi ritiene che lo straniero sia Zeus in persona, ma è ipotesi poco plausibile, se questo straniero appariva in scena nei quadri iniziali

dell'opera: i poeti tragici avevano forti remore a rappresentare Zeus come personaggio scenico reale, in carne ed ossa sul palco. D'altro canto, se escludiamo un incontro fra Inaco e questo straniero, è difficile immaginare quale potesse essere il contenuto narrativo dei primi 280 versi.

[6] Non esiste autentica ragione per dubitare della qualità satiresca degli *Ostologoi*, cfr. Sutton (1947*b*) 128.

[7] Schmid-Stählin I 3, 537 nota 5.

[8] «Io pure, Skirto, satiro dalla barba rossa, veglio sul corpo di Sositeo: proprio quel che fa un altro satiro, fratello mio, in città, su Sofocle. Sositeo si cinse d'edera, infatti (per quanto riguarda i cori, lo giuro), in modo degno dei satiri di Fliunte: e quanto a me, cresciuto in mezzo a queste mode nuove di oggi, mi ha ricondotto alla tradizione nativa, poetando all'antica. E così nella Musa dorica di nuovo ho inoculato ritmo virile, trascinato come sono all'alta eloquenza... innovazione dovuta all'intrepido ingegno di Sositeo.»

[9] Wilamowitz-Moellendorff (1962) IV 688 sg.; la più recente argomentazione a contrasto della tesi è quella di Costantinides (1969) 49-61.

12
LA COMMEDIA

1. INTRODUZIONE

«Andò in scena sotto l'arcontato di Eutino, alle Lenee, per la produzione di Callistrato. Primo premio. Secondo: Cratino, con i *Cheimazomenoi* (gli "Sconvolti"), testo non pervenuto; terzo: Eupoli, con le *Noumeniai* (i "Noviluni").» Così recita la didascalia alla più antica fra le commedie superstiti di Aristofane, gli *Acarnesi*. Il riferimento cronologico è a un anno (quello dell'arcontato di Eutino) che noi identifichiamo con il 425 a.C.[1] A quell'epoca Aristofane ed Eupoli s'erano appena incamminati sulla via dell'arte, novizi poco più che ventenni; Cratino aveva conquistato la sua prima palma alle gare solenni un trentennio prima. Di lì a poco, Aristofane avrebbe scolpito così il ritratto dell'anziano rivale: protagonista storico – un tempo – della scena comica, ma ora un ex-poeta sepolto nell'oblio, offuscato dal vizio di bere.[2] Se si vuol risalire alla data iniziale di quella storia letteraria che aveva avuto in Cratino un chiaro maestro, bisogna arretrare nel tempo d'un altro trentennio circa, fino a un anno che per noi è il 486 a.C.: allora s'istituì per la prima volta una gara speciale per la commedia, con i sigilli dell'ufficialità, in seno alle cerimonie dionisiache ad Atene. Vinse Chionide: di lui ben poco sarebbe sopravvissuto, oltre la memoria di quello storico primo premio.

Chionide e Magnete: sono i due nomi da ricordare come esponenti della prima generazione di scrittori della Commedia Attica Antica, e come tali Aristotele li registra nella *Poetica* (1448a34). Cratino e Cratete riassumono la seconda generazione; Eupoli e Aristofane sono le stelle della terza, e ultima. La nostra conoscenza del-

la Commedia Antica dipende, in misura preponderante, da un florilegio di undici commedie d'Aristofane, superstiti in manoscritti medievali, fiancheggiate da un patrimonio di commentari a delucidazione dei testi: un corpo di note a margine, che in tutte le epoche ha tenuto desto l'interesse degli studiosi per quel poeta comico, e ha dunque giocato un ruolo di primo piano nella conservazione delle opere, attraverso secoli che invece inghiottirono tanta parte d'altra letteratura antica.[3] Che altro, tolto l'Aristofane antologico? Schegge di papiro, con testi frammentati e chiose, restituite dai moderni scavi; epigrafi, con gli elenchi delle rappresentazioni; ruderi di teatri; oggetti d'arte con ritratti di maschere, attori, Cori; citazioni tratte da opere perdute e, infine, notizie sulle commedie e sugli autori punteggianti un arco cronologico vasto, e disuguali per pregio documentario. È tutto un repertorio di materiali, questo, che aiuta a disegnare un quadro più completo, più equilibrato di quello offerto dalla pura conoscenza di Aristofane: ma pur sempre un quadro influenzato e distorto dal giganteggiare di quel maestro. Non possiamo fare a meno di contemplare l'«altra» Commedia Antica con il filtro delle analogie, e (con maggior cautela) delle difformità rispetto ad Aristofane; è bene tener sempre presente questo principio critico basilare. Menandro rappresenta un capitolo a parte della storia del teatro comico. I suoi primi lavori andarono in scena un sessantennio abbondante dopo l'opera ultima di Aristofane: e l'accento della commedia, come tanta altra parte del cosmo ateniese, s'era radicalmente trasformato. Eppure non è fuori luogo, anche in questo capitolo sulla Commedia Antica, tener d'occhio Menandro e la sua Commedia Nuova, alla cui conoscenza ha contribuito in misura vistosa l'arricchimento del patrimonio papirologico, via via scoperto e pubblicato in questo secolo: e bisogna riconoscere che tutto ciò non è privo di riflessi per una rilettura più critica della fase comica arcaica. Originali raffronti, altri

punti di contrasto trapelano dalle nuove scoperte menandree, che insieme ci spronano alla cautela dei giudizi, mostrandoci – se ci prendiamo la briga di ripensare a come vedevamo le cose prima di quei ritrovamenti – quanto possano contraddirsi nella sfera della letteratura idee nate da una visione complessiva, da una visione parziale, o da una visione frammentaria.

La commedia di Aristofane è un caleidoscopio di soggetti e d'episodi: ma il traliccio comune è uno schema di fondo. Scocca, in un personaggio, un'illuminazione trasformatrice, un'idea per cambiare volto alla situazione in cui l'eroe è immerso e che egli non vuole sopportare più: questo progetto prende forma lottando contro gli ostacoli, e si concreta determinando una catena di conseguenze, gradite per alcuni, negative per altri. Cominceremo con il modello degli *Acarnesi*. Qui c'è un cittadino che non è più disposto a soffrire il clima di guerra che stagna su Atene. Perciò – ecco l'idea – sottoscrive un trattato di tregua individuale con Sparta. Piovono le accuse di alto tradimento, ma l'eroe resta fedele al suo patto, per sfruttare a fondo il suo ghiotto monopolio personale della pace, con gli annessi benefici: un mercato aperto al commercio estero, festini, cerimonie, e infine la possibilità di far ritorno ai suoi poderi fuori le mura. Consideriamo ora l'ultima commedia nota, il *Pluto*: qui l'eroe si prende cura del cieco Pluto, il Diosoldo, e resistendo agli astiosi attacchi di Carestia, ottiene che gli occhi di Diosoldo si riaprano con un miracoloso intervento terapeutico di Asclepio. Ne consegue che le persone povere, ma pulite (nella schiera c'è anche lui, l'eroe) potranno godere di prosperità. Questo mondo della commedia ha un tratto che lo distingue: i temi toccati emergono dalla sfera pubblica – pace contro guerra; equa/iniqua distribuzione delle ricchezze – e gli spunti sono resi lineari, scenicamente corposi calandoli nell'esperienza personale degli eroi, figure ben indivi-

duate, con le rispettive famiglie. Senza nominare altri elementi, questa sfera pubblica include il tema dell'educazione: stile moderno opposto al tradizionale, come nelle *Nuvole*; comprende anche le arti sceniche, specialmente la tragedia, come nelle *Tesmoforiazuse*, le «Donne alle Tesmoforie», e in altre opere.

Se vari sono i soggetti delle commedie, altrettanto si può affermare dei personaggi agenti. Alcuni, come Eracle e Dioniso, sono maschere famigliari, dall'alveo del mito: vecchi beniamini delle platee, che li reclamavano a gran voce. «Eracle derubato del pranzo» è ricordato come figura del repertorio comico nelle *Vespe* (60). Altre figure indossano invece i panni di personaggi dell'attualità o del passato (in quest'ultimo caso, l'Aldilà è l'ambiente scenico idoneo ad ospitarli nell'azione, o a richiamarne l'immagine). Quanto erano vicini alla realtà questi «personaggi veri»? O quanto ci si aspettava che lo fossero? Ecco dei quesiti critici seri. Aristofane è un maestro del ritratto. I suoi schizzi possono paragonarsi a quelli di un vignettista d'oggi, con le sue «strisce» su quotidiani e rotocalchi. Un'arte che sfrutta, o persino contribuisce a formare, un'immagine delle persone pubbliche che si diffonde poi nel grande pubblico. Inoltre (ed è un'altra analogia con il moderno disegnatore) quest'invenzione risulterà talvolta come un ibrido satirico fra persona reale e una seconda identità fantastica: nei *Cavalieri*, Cleone, personaggio della politica contemporanea, assume la maschera di uno schiavo paflagonio, uno della servitù di Demo, della Collina Pnice. In altre parole, del «Popolo sovrano». Come John Bull e lo zio Sam, Demo (Δῆμος, il popolo) è un immaginario impasto, un'astrazione assommante le qualità racchiuse in un membro anziano del corpo elettorale. Demo è il prodotto – ed è utile ricordarlo a questo punto – della tendenza, diffusa fra i Greci antichi, a personificare concetti, con lo strumento verbale o tramite entità visibili: quest'attitudine nella commedia può

esprimersi con la creazione scenica di personificazioni agenti: così Riconciliazione (*Diallage*) è vagheggiata dal Coro degli Acarnesi come una splendida fanciulla, la compagna giusta per metter su famiglia nei poderi fuori città (*Acarnesi* 989); mentre nella *Lisistrata* essa si scorge, sul finire della commedia, con intervento da comparsa, per riappacificare Ateniesi e Spartani (1114 sgg.). Si trova nel teatro di Aristofane una categoria di figure che nell'evolversi del genere comico, sia nella Grecia stessa, in fasi posteriori alla Commedia Antica, sia in epoche moderne, ha assunto un chiaro risalto: è la folta galleria di personaggi di fantasia modellati sulla gente comune (e meno comune, talvolta) colta nei rapporti quotidiani, di società, di famiglia o di lavoro. Il rilievo di queste maschere può spaziare dalla figura protagonista, come è Strepsiade nelle *Nuvole*, nella scala bassa dei ruoli fino alla tenutaria d'osteria, e alla sua amica Platane nelle *Rane* (549 sgg.). Sotto questa luce, Strepsiade ci interessa ora non tanto come eroe da commedia la cui vicenda s'intreccia fantasiosamente con Socrate, ma più per il taglio assunto dalla sua figura nelle prime battute sceniche: un ateniese alle prese con un figlio adolescente di cui, come padre, non tollera più modi e stravaganze. Dunque uno dei tanti personaggi che gli spettatori dovevano riconoscere come volti consueti, vicini di strada, gente del proprio tempo. Eppure su questa base realistica s'innestavano ancora aspetti che, come netti marchi, conferivano a queste creature un'identità inconfondibilmente scenica, maschere di quel genere specifico che si chiamava commedia: inoltre, le ricollegavano alle loro radici lontane, di figure scaturite da quadri rituali. Gli attori della commedia, come i tragici, indossavano maschere; ma disponevano anche di un proprio costume tradizionale, con il posteriore e grosse pance imbottite. Le figure maschili esibivano un fallo di cuoio, spenzolante al di fuori dei calzoni, bene in vista sotto la tunichetta corta. Era un accessorio che, a detta

di Aristofane, poteva essere usato per far ridere i ragazzini in platea.[4] Nel suo complesso il costume (attestato da raffigurazioni contemporanee ad Aristofane) può esser fatto risalire indizialmente, nella sfera dell'arte, fino a tempi remoti, anteriori ai primi documenti testuali che ci informino: un costume coevo alla tradizione dei Cori desunti dalla sfera del selvaggio (animali, uccelli, insetti, pesci), un'eredità scenica che Aristofane stesso associava agli albori dell'arte comica, nella persona di Magnete, e che avrebbe riutilizzato in proprio, con slancio fantastico, in alcune commedie.[5]

La rappresentazione comica era una tavolozza di effetti visuali e scenici che il lettore di Aristofane deve addestrarsi a riplasmare, come può, con l'immaginazione; l'incanto di musiche e danze è svanito irrimediabilmente, benché il ricamo linguistico e la tastiera lirica dei versi possano ancora riesumarne qualche ombra. Nel ritratto di Cratino disegnato da Aristofane nei *Cavalieri*, il comico ricorda due canzoni di quel vecchio maestro che erano ancora dei successi e spopolavano, come motivetti da banchetto festivo (529 sgg.). Fra i due poli della scrittura lirica e del dialogo riproducente la parlata quotidiana, schietta e senza fronzoli, il poeta comico del quinto secolo può sfruttare un registro completo di diversi accenti espressivi, ampio e docile repertorio al quale attingere per dispiegare – come un comico d'oggi, un cabarettista di classe autentica – l'arte dell'imitazione, non meno che della creatività fantastica; può far sgorgare la risata, e qua e là inoculare il bacillo del sarcasmo critico. Si scorge nello sviluppo della commedia una traccia fondamentale, di cui è forte documento in Aristofane il contrasto fra le sue ultime creazioni, *Ecclesiazuse* (le «Donne all'Assemblea») e *Pluto*, e le precedenti: è la tendenza ad abbandonare uno stile sfarzoso di colori, esuberante d'invenzione «poetica», a favore di un tono più monocorde e naturalistico. In questa linea, il culmine perfetto sarà Menandro. Ma nelle

commedie prime di Aristofane l'altalena fra parlato e canto lirico, il duettare fra Coro e attori sono spirito e sale vitale, nell'impasto profondo della commedia: non potremo mai assaporare pienamente la fibra comica, se non tentando – almeno – di ricostruire con la mente le forme assunte da quel ritmo alterno.

2. LINEE E STRUTTURE DELLA COMMEDIA ANTICA

Il modello più lineare di disegno nella commedia di Aristofane, che è anche cellula germinale della sua struttura, è un ritmo alternato nella forma A B A′ B′, dove A e A′ sono corpi lirici a specchio l'uno dell'altro, mentre B e B′ sono gruppi di versi destinati ora al «parlato», ora a quel genere di declamazione, arricchita da qualche forma di accompagnamento, che con una certa elasticità definitoria chiamiamo «recitativo»: il termine tecnico è *sizigia giambica*, quando le sezioni liriche s'intrecciano con i trimetri giambici del monologo formale o del dialogo; è invece *sizigia epirrematica*, quando vengono mobilitati versi più lunghi, i tetrametri anapestici, trocaici, giambici.[6] Ora, non l'intero testo di Aristofane si distribuisce in sizigie: per esempio nel prologo della commedia, prima che inceda il Coro, si susseguono scene prive di versi lirici; la struttura ad episodi, che si articola in scene incernierate da sezioni liriche sciolte, o persino senza soluzione di continuità, ha il suo posto d'onore nelle fasi finali della commedia; e queste sequenze non sono del tutto spoglie d'elementi che si controbilancino, se non altro per la ragione che alcuni effetti comici sono acuiti dalla ripetizione, dall'eco. Ciò non toglie che lo schema a sizigia in quattro parti sia quello di partenza: può alterarsi nella successione, dilatarsi, arricchirsi di contorni diversi; un'intera armata di studi critici s'impegna nello sforzo di definire e illustrare la diversità delle fisionomie in cui appare questo

schema, interpretandole in relazione al soggetto e all'impalcatura drammatica dell'opera, e più in particolare di scandagliare il passato con un'indagine retrospettiva che, muovendo da queste strutture all'apparenza più genuinamente tradizionali, punti a riconoscere una forma primordiale della commedia, o dell'originario seme comico, il gaio baccanale. In complesso, questa linea di studi germoglia in gran parte dall'indagine approfondita sull'origine e sullo sviluppo della Commedia Attica ad opera di Zieliński (1885); fra i più prestigiosi continuatori, Mazon (1904), Pickard-Cambridge (*DTC*: 1927, rivisto nel 1962), Gelzer (1960), Händel (1963) e infine Sifakis (1971). Conviene aprire la rassegna delle questioni dalla *parabasis* corale, una parte tipica delle commedie di Aristofane composte nell'arco del quinto secolo, poi abolita nelle due opere superstiti risalenti al secolo successivo, le *Ecclesiazuse* e il *Pluto*.

Nella sua architettura completa, la parabasi corale esibisce sette sezioni. Si costituisce di una sizigia epirrematica, preannunciata da un gruppo di versi di misura metrica lunga, per lo più tetrametri anapestici, dotati a loro volta di due sezioni – l'una introduttiva, l'altra conclusiva – in rispondenza armonica. Possiamo descrivere l'intera architettura con questi segni: A B C D E D′ E′. Il poeta può però presentare schemi variamente ridotti. La parabasi è di norma accorciata quando appare come parabasi secondaria, nella stessa commedia, dopo la principale. Nella parabasi principale dei *Cavalieri* (498-610) la concordia fra disegno esteriore e tema è fra le più strette. Le due sezioni liriche della sizigia (D e D′) sono degli inni in miniatura, nei quali il Coro dei cavalieri glorifica prima Posidone, poi Atena; la coppia di epirremi, E E′, si articola in due blocchi di sedici tetrametri trocaici ciascuno (metro, e numero di versi canonici entrambi: la norma voleva sedici o venti versi, multipli in ogni caso di quattro); il tema d'apertura è una lode degli ideali e della virtù in cui la classe dei cavalieri si riconosceva per tradizione; il secondo tema (si snoda nell'antepirrema) è la cronaca fantasiosa ed entusiastica di una vittoria di nuovo genere ottenuta poco tempo prima dai cavalli del Coro, in uno sbarco in terra nemica cui partecipò la forza equestre. In questa commedia da tempo di guerra (424 a.C.), si fa leva – come è tradizione del genere – sui sentimenti e le aspettative del ceto popolare: ma qui il Coro presenta due proprie fisionomie, Coro da commedia, ma anche gruppo-simbolo della cavalleria e della classe sociale elevata che in Atene serviva in quei reparti armati; la vittoria a cui il Coro ardentemente aspira è il trionfo artistico, il premio teatrale (591-4). Durante la parabasi, l'azione drammatica è sospesa: questa è una regola. La breve sezione d'apertura, che nella nostra sequenza di segni abbiamo individuato con A, contiene l'indicazione esplicita dello stacco con gli episodi già trascorsi sulla scena: scorgiamo infatti l'eroe della vicenda uscire di scena, mentre il Coro gli augura buona fortuna, invitando subito dopo il pubblico a prestar orecchio «ai nostri anapesti» (che compongono B e C). Il Coro non si spoglia mai del tutto del suo abito da cavaliere, poiché (507 sgg.): «se qualcuno dei poeti comici di una volta ci avesse costretto a far la passerella (*parabainein*) qui sul palcoscenico recitando versi, non l'avrebbe spuntata facilmente»; adesso però le cose son cambiate, continua il Coro, dal momento che questo poeta è un uomo franco, e odia la stessa risma di persone detestate dai cavalieri. Quindi è giusto dargli una mano. Ad ogni modo, letti in profondità, quei versi servono ad Aristofane per crearsi una brillante vetrina (qui termina B e si passa a C), il cui scopo principale è di far da sostegno a una sorta di autodifesa: già tre anni son trascorsi da quando il nostro comico aveva messo in scena il suo primo lavoro, e in tutto questo tempo egli non «aveva più fatto domanda per avere un Coro»; questa commedia che ora si rappresenta, è la prima che Aristofane firmi con il

proprio nome.[7] Fra le altre cose, quest'apologia include la celebre descrizione aristofanesca di Cratino e degli altri maestri antichi della commedia a cui abbiamo già fatto cenno.

Un'espressione tanto diretta («i nostri anapesti»), lo schietto impiego di un vocabolo scenico così specifico (*parabainein*, «sfilar davanti») già varrebbero, da soli, a suggerire autorevolmente ciò che rivelano senz'ombra di dubbio gli altri lavori superstiti e i frammenti leggibili: vale a dire che per questi autori della terza generazione della Commedia Antica e per la loro platea una parabasi simile a quella di cui abbiamo tracciato le linee costituiva una sezione già ben codificata dell'opera comica, con regole formali determinate, note al pubblico. Convivevano nella parabasi due momenti generativi: convenzione e creatività. Due piatti di una bilancia non sempre in equilibrio fisso. Si possono dare condizioni per cui l'ago oscilla. Le prime cinque commedie, *Acarnesi*, *Cavalieri*, *Nuvole*, *Vespe*, *Pace* andarono in scena ordinatamente nell'arco 425-421, *Nuvole* e *Pace* alle grandi Dionisie, le altre commedie alle Lenee. Fra questi lavori, *Acarnesi*, *Cavalieri* e *Vespe* dispongono di una parabasi integra, mentre la *Pace* ne esibisce un esemplare privo di epirremi (A B C D D′). Nelle *Nuvole*, laddove le altre commedie presentano i loro anapesti, il testo che noi ora leggiamo (e che è una seconda stesura rivista) offre un solo gruppo di versi in un'altra varietà di cadenza metrica in uso nelle parabasi, l'eupolideo (ciò significa che lo schema presente nelle *Nuvole* contrae B e C in un solo B). In ogni parabasi, con curiosa coerenza, gli anapesti (o la parte sostitutiva in altro metro) declamano una specie di breve, brillante conferenza letteraria, una «difesa critica» per il poeta, che può assumere la forma dell'apologia in prima persona, come se fosse presente in scena lui, Aristofane (e ne abbiamo visto un esempio nella parabasi dei *Cavalieri*); negli *Acarnesi*, però (628 sg.), Aristofane aveva fatto proclamare al suo

Coro che «da quando il nostro poeta presiede ai Cori comici, non ha mai fatto la sfilata (οὔπω παρέβη) davanti al teatro per far sapere che lui è bravo». Oltre alle commedie incolumi, si deve qui addurre a complemento del discorso un apparato di chiose relative a un lavoro perduto (? *Anagyros*) pubblicate per la prima volta nel 1968: esso sgrana una serie di citazioni da anapesti, e dalle sezioni liriche e in tetrametri trocaici appartenenti a una sizigia.[8] Le altre quattro commedie integre risalenti all'ultima parte del secolo sono gli *Uccelli* (414, Dionisie); *Lisistrata* (411, [?] Lenee); *Tesmoforiazuse* (411, [?] Dion.) e infine le *Rane* (405, Len.). Di questi lavori, i soli *Uccelli* presentano una parabasi completa; nelle *Tesmoforiazuse* la sizigia si condensa in un singolo epirrema (E, a sostituire D E D′ E′); le *Rane* ci offrono una spoglia sizigia; la *Lisistrata* esibisce un organismo poetico di raffinato equilibrio (614-705), che include due coppie di epirremi (dieci versi ciascuno): ciò ha l'aria di una variazione sul tema, creata specificamente per una commedia il cui Coro si articola in due semicori opposti di dodici uomini e dodici donne.[9] L'apologia poetica, che nei primi lavori era tanto energica, qui viene abbandonata, anche in quelle commedie (*Uccelli*, *Tesmoforiazuse*) che pure dispongono dell'idonea sede anapestica. Inoltre, *Lisistrata*, *Tesmoforiazuse* e *Rane* non hanno parabasi secondaria che, seppure in forma accorciata e più fluida, costituisce una presenza regolare nelle commedie del primo gruppo, confermandoci che gli *Acarnesi* vanno interpretati come eccezione.[10] Noteremo, per concludere, che le *Ecclesiazuse* (rappresentate nel 393 o 392), così come il *Pluto* (388), non hanno affatto parabasi.

Parabasi. Qual è il suo significato storico, quale la natura originaria? La si è interpretata, talvolta, come un fossile poetico. Un reperto dell'antica aurora comica, sorto nella sfera del rituale, non solo scampato nel processo evolutivo, ma capace – non sappiamo come –

di trasmettere alle altre parti della commedia, mano a mano che si modellavano sviluppandosi nel tempo, quel suo respiro che il ben bilanciato rispondersi delle parti distingue come proprio, inconfondibile, dell'originario nucleo poetico. Noi contempliamo in Aristofane l'anello finale di una catena storica: la parabasi, membro organico della commedia, ma esclusivamente corale e privo d'influenza sul posteriore processo dell'azione drammatica, tramonta con proporzione inversa all'accrescersi dell'interesse per un'azione scenica sempre più congegnata e ricca, e risente del declino del ruolo corale. I due fattori, intrecciati, giustificano l'erosione della parabasi, anche se è più facile sottoscrivere il secondo come elemento di crisi, rispetto al primo. È di rigore, ad ogni modo, la cautela: nessuno può dire con certezza se quel progressivo decadere della parabasi fu così rettilineo e netto, come lo dipingono le limitate informazioni in nostro possesso. Dobbiamo aggiungere che, quanto a fattore archetipico e capostipite della commedia, si fa avanti un secondo candidato, ricco di buoni titoli, anzi di più probanti della parabasi, a detta di qualcuno. Si tratta del cadenzato duello verbale, che si suole definire *agon*, un termine che condivide con la maggior parte del vocabolario critico specifico la qualità di retaggio erudito del diciannovesimo secolo. Nel modello canonico, l'agone presenta epirremi in tetrametri in corresponsione, nei quali i due protagonisti del dibattito esibiscono le rispettive argomentazioni (E); ciascuno dei due accelera il ritmo fino a una chiusa, come accade con gli anapesti della parabasi, il cui nome tradizionale è *pnigos*, «ansito», «soffocamento» (P); le due arringhe, inoltre, sono precedute da un'imparziale esortazione del Coro (*katakeleusmos*) che indicheremo con il segno K; ciascuna delle due parti in cui si bilancia lo scontro, così architettate, include un'unità di una coppia di odi liriche (O), e l'intera successione delle parti è coronata da un brano di chiusura, con la funzione esercitata dagli anapesti nella parabasi, la cui designazione è *sphragis*, «sigillo» (S). Così il fondamentale ritmo alterno di canto lirico e di epirrema assume questo elaborato volto: O K E P O' K' E' P' S. Se torniamo ora con la mente alla formulazione semplificata che, qualche pagina sopra, ci aveva aiutato ad esprimere il disegno della commedia nelle linee basilari, «un'illuminazione trasformatrice... prende forma lottando contro gli ostacoli», ci sentiamo autorizzati a dire che un *agon* ospitato nella prima metà dello svolgimento contribuisce a porgere in eloquenti forme il fulcro drammatico, il tema centrale della vicenda. Ma, un punto, sopra tutti: Aristofane domina il disegno, non ne è gregario.

Osserviamo il traliccio della commedia *Acarnesi*. L'idea che va controcorrente è di un trattato di pace individuale con Sparta. L'intento innesca una poderosa levata di scudi. Una situazione perfetta, diremmo, per aspettarci un agone epirrematico in piena regola su una materia adattissima. Ma ciò non accade. Diceopoli s'impegna in una strenua difesa della propria scelta, quando ne ha ottenuta l'attuazione, ma in un'arringa che si snoda in trimetri giambici, modellata per imitazione sul celebre monologo (una lunga tirata) di Telefo nell'omonima tragedia di Euripide risalente al 438. L'intero complesso della scena (490-625), che è stata talvolta definita «agone imperfetto», è, formalmente, una lineare sizigia in quattro sezioni, con due parti corali in metro docmiaco che si equilibrano, e un successivo quadro in cadenza giambica che, grosso modo, fa da contrappeso al discorso vero e proprio di Diceopoli. Dopo gli *Acarnesi*, ecco i *Cavalieri*, con due agoni epirrematici, uno che precede e uno che segue la parabasi principale. Le *Nuvole* allineano due agoni, entrambi nella parte finale della commedia; nella *Pace* «non esiste un agone a rigor di termini, né sotto il profilo tematico, né formale». E potremmo continuare di questo passo.[11] Tracciamo pure le definizioni critiche nei di-

versi modi possibili, resta il fatto che si possa sempre cogliere, a occhio nudo, quell'ossatura schematica in ogni commedia. Un disegno che resta ancora riconoscibile nelle commedie del quarto secolo, se si circoscrive l'analisi a una metà, o poco meno, del corpo drammatico. Nelle *Ecclesiazuse* 571-709 spicca la griglia O K E P; *Pluto* 487-618, con riduzione ancor più drastica del ruolo corale, mostra un semplificato K E P per la schermaglia verbale fra Cremilo, che difende la sua scelta di restituire la vista a Diosoldo, e la maschera di Carestia, ferocemente contraria. Con tutto il possibile ventaglio delle variazioni sul tema, fiorite in seguito, una struttura come quella descritta, nella sua forma pura e regolare, potrebbe offrirsi come immagine accettabile di un germe poetico, il torsolo di un dramma primigenio concepito per attori e Coro, punto capostipite per quel germogliare di simmetrie e segmenti in teso equilibrio che si sono fatti notare ora in questa, ora in quella commedia. Certo, su questo terreno, è costretta a lavorare l'immaginazione critica. È vero, gli schemi messi a fuoco in Aristofane possono esser seguiti a ritroso, sulle tracce di opere frammentarie, fino a un certo punto. Ma le due generazioni perdute di maestri della commedia si ergono come severo problema letterario: e Dover, in uno scritto del 1954, mette i puntini sulle i con tersa precisione: «non traiamo deduzioni da Aristofane».[12] Così fino ad oggi l'esplorazione degli schemi originari, di quale volto assumesse il dramma progenitore, resta affidata alle ipotesi. Ciò non toglie che l'analisi paziente dei rapporti fra forma e soggetto nelle commedie incolumi possa dare frutti più generosi, considerato che gli schemi modulari si plasmano, e si adattano, non solo per la pressione di esigenze sceniche e tematiche insorte in questa o quella sezione della commedia, ma anche per il progressivo orientarsi dell'autore verso un traliccio narrativo concatenato, scandito in elementi unitari che chiameremmo «atti», tendente ad emarginare un

Coro sempre meno chiamato a ruoli partecipi dell'azione. Tendenza, questa, che entro certi limiti possiamo seguire lungo la pista che conduce dai lavori estremi di Aristofane al *Dyskolos* di Menandro, e ad altri prodotti della Commedia Nuova. Ma, ancora una volta, ci imbattiamo qui, in questo terreno di passaggio, nelle generazioni di comici scomparse.

3. IL DRAMMA COMICO PRIMITIVO

Supponiamo che una scoperta ci faccia dono di un gruppo di commedie che risalgano nel tempo fino all'anno 486 a.C.; resterebbe ancora irrisolta una questione di rilievo: per quanto si potrebbe (o dovrebbe) ancora indietreggiare negli anni, per affacciarsi alle sorgenti storiche della commedia? Quale fu lo scatto inventivo, l'illuminazione che trasformò i primitivi «canti della festa», i *komodoi*, in «commedia», e quando s'attuò il mutamento? Aristotele affrontò il problema, e gran parte della ricerca moderna assume come punto di partenza quel pugno di affermazioni aristoteliche sull'alba della commedia che si trova nel frammento superstite della *Poetica*.

Secondo Aristotele, nell'evoluzione della tragedia tappe decisive furono scandite da innovazioni riallacciate a precise individualità artistiche (per esempio, l'impiego del terzo attore e Sofocle); nel campo della commedia, invece, gli innovatori restarono anonimi «poiché agli inizi la commedia non era considerata cosa seria».[13] Il riconoscimento ufficiale della commedia ad Atene cadde «piuttosto tardi» (ciò corrisponde alla nostra data del 486 a.C.). A partire da quell'epoca, quando appaiono registrati i nomi dei primi poeti comici, la commedia «già possiede alcune sue prerogative di forma». Prima di quella data, invece, le rappresentazioni erano opera d'attori spontanei. L'improvvisazione, cul-

la della tragedia, sfornò anche la commedia.[14] Il modello d'improvvisazione a cui Aristotele pensa sembra essere una forma che l'antichità greca condivide con molte altre culture primitive, uno scambio fra voce-guida solista e un Coro, o gruppo di voci. Il solista dà il via alla vicenda, e può «improvvisare» o comporre oralmente. La replica del gruppo è già tracciata in anticipo e, in un modo o nell'altro, prevedibile. Inoltre, com'è naturale, possono avvicendarsi più voci soliste, e più gruppi rispondere. Questo schema può ricevere luce dal lamento sulla salma di Ettore nell'*Iliade* (24.719 sgg.), dove alcune voci soliste (*aoidoi*) guidano la nenia funebre: le donne, poi finalmente l'intero popolo sono chiamati a rispondere, mentre in successione s'innestano le voci di Andromaca, d'Ecuba e di Elena, con interventi che esprimono il loro personale lutto. Fosse o no nel giusto, Aristotele scorse l'origine della tragedia in «coloro che intonavano il ditirambo»; per la commedia il suo pensiero si orientò invece sui conduttori dei canti fallici (*phallika*) che, come osservava lo Stagirita, «sono ancora in uso in molte città greche». Ma il vanto d'aver dato i natali alla commedia risuonava da più zone del mondo greco. I Megaresi della madrepatria, notava Aristotele, pretendevano che la commedia fosse invenzione propria, sorta nel tempo della loro democrazia (cioè nel periodo successivo all'espulsione della tirannide, all'alba del sesto secolo); ma anche i Megaresi di Megara Iblea in Sicilia avanzavano analoga pretesa, appoggiandosi al fatto che era loro concittadino Epicarmo, nato «molto tempo prima di Chionide e Magnete»; non mancavano poi argomentazioni etimologiche, non del tutto limpide, intorno alle parole «dramma» e «commedia», con le quali i Megaresi tiravano acqua al proprio mulino.[15] Aristotele trovava curioso che il tono aggressivo, l'insulto personale, il morso satirico fossero ingredienti fissi della commedia antica: comprendiamo la sorpresa, perché Aristotele aveva sotto gli occhi, come punto di partenza all'indietro, la commedia del proprio tempo, priva di quelle acri note. Per questo pare aver elaborato l'idea che il poeta comico antico, sotto tale profilo, fosse l'anello successivo della catena evolutiva che si riagganciava ad Archiloco e agli altri autori di una poesia ispirata all'invettiva personale.[16] Ma, ad un certo punto, vi fu nella storia della commedia una deviazione netta da quel modo antico, mordace e personale, con le vittime dell'aggressione comica identificate per nome. E questo è l'unico stadio dello sviluppo in seno alla poesia comica ricordato da Aristotele con esattezza specifica: «il gusto di costruire trame a intreccio provenne dalla Sicilia, all'inizio; tra i poeti ateniesi, Cratete fu il primo ad abbandonare la maniera giambica e a comporre intrecci di soggetto e dialoghi [non particolari e personali, ma] generici».[17]

Quando Aristotele scopre la derivazione della commedia dai *phallika*, quali erano conosciuti ai tempi suoi, non fa altro che sfruttare, in qualche modo, la sopravvivenza di elementi primitivi per confermare la sua ipotesi evolutiva. Studiosi di età ellenistica lasciarono descrizioni di come fossero eseguiti *phallophoroi*, *ithyphalloi* e altre simili rappresentazioni: questo materiale può esser utile a dar corpo alle immagini aristoteliche.[18] Erano cerimonie legate alla tradizione, con ricche analogie in altre culture, che presentavano molti punti di contatto con la commedia pienamente matura. Per esempio, i partecipanti sono talvolta mascherati. Può spiccarvi quel fattore d'aggressione personale e d'insulto che, come abbiamo sottolineato, accendeva la curiosità di Aristotele, come tratto tipico della commedia antica. Ma non esisteva più traccia delle fasi che avevano ritmato lo sviluppo. Aristotele soffriva di questa mancanza di dati, come ne patiamo noi. La lacuna resta grave, anche se tentiamo di spremere il pur minimo succo dai legami e dagli echi che intercorrono fra la commedia e quell'ipotetica proto-commedia, cercando per contro di tene-

re in ombra le discrepanze, e mettendo a tacere – per quanto è possibile – il tarlo critico che, all'epoca in cui Aristotele e i suoi successori stilavano le loro osservazioni, quelle forme di spettacolo in apparenza primitive (fallofori, itifalli...) avevano già avuto ampio gioco d'assorbire e far propri elementi derivati dalla commedia regolare a un suo alto stadio di maturazione.[19] Per riassumere, la ricostruzione aristotelica per la storia della commedia è un'ipotesi che ha un proprio interesse, e forse una sua correttezza, ma non può produrre (né noi siamo in grado di offrire valide integrazioni) prove documentarie per una verifica risolutiva.

Supponiamo che Aristotele fosse stato messo alle strette, nella necessità d'allargare il suo discorso sui *phallika*: quanto avrebbe aggiunto, di nuovo? Lo ignoriamo. Quanto a noi, l'immagine che possiamo formarci dei *komoi* (il cui rapporto con la commedia è più che possibile) si fa sempre più suggestiva e distinta a misura che indagini più approfondite e un patrimonio arricchito da nuovi ritrovamenti ci consentono di sfruttare al meglio l'apporto della pittura vascolare e di altri prodotti d'arte. I vasi attici sono fra i testi di più veneranda antichità ad essere citati, e i meglio noti: essi ci offrono una galleria retrospettiva dei cori animaleschi poi impiegati sulla scena da Aristofane e da altri. Sifakis (1971) include un'abile rassegna delle precedenti interpretazioni. Gli esemplari sono un'anfora, ora a Berlino (F 1830), e un'*oinochoe* del British Museum (B 509), risalenti entrambe agli anni 500/480 a.C. Raffigurano un suonatore di flauto con due coreuti camuffati da galli. Il primo vaso li rappresenta avvolti in mantelli, forse in cadenza di marcia. Il secondo li ritrae in vivace passo di danza. Un'altra anfora di Berlino (F 1697) è datata non più tardi della metà del sesto secolo, e mostra un suonatore di flauto con tre giovani uomini imberbi, indossanti l'armatura, «in groppa» a tre uomini barbuti che indossano maschere equine ed esibiscono code di cavallo:

cavalieri ateniesi, centoventicinque anni prima che Aristofane li impiegasse nelle vesti di Coro da commedia.[20] Anche queste due raffigurazioni vascolari presentano un problema analogo a tante altre opere d'arte da noi considerate quali sostegni all'indagine letteraria: non ci restano indizi a chiarire quale fosse l'occasione cerimoniale, o cultuale, cui la rappresentazione era connessa. Il vaso con le figure di «cavalieri» fu dipinto molti anni prima di quella data, il 486, che per noi segna l'introduzione ufficiale dello spettacolo comico alle Grandi Dionisie: non è escluso, a questo punto, che qui si raffiguri una rappresentazione ad opera di quei «volontari» menzionati da Aristotele. Le due pitture vascolari con danzatori «pennuti» dovrebbero essere di poco anteriori o posteriori al 486, ma sia che raffigurino coreuti della commedia regolare, «volontari», o qualunque altra figura scenica, resta il fatto che l'artista le dipinse all'epoca in cui scorreva la prima generazione dei poeti comici attici: così, possono offrirci un'idea apprezzabile di come apparisse il Coro degli *Uccelli* di Magnete le cui evoluzioni svolazzanti sono rapidamente descritte da Aristofane, futuro autore di commedie intitolate *Uccelli* e *Cicogne*.[21] Musica, figure di danza, colori: erano gli elementi adatti da sfoggiare in cori di tal genere, e gli *Uccelli* aristofaneschi sono un esemplare straordinario del magico impasto d'effetti che si potevano così ottenere. Ed erano anche un modello di Coro, questi (come del resto ogni altro tipo di Coro), in grado di generare uno schema costruttivo di composizione basato su uno scambio ritmico di battute tra Coro e voce guida. I membri del Coro erano, nella finzione, creature fortemente eccentriche e rare (anche dei giovani aristocratici in abiti da cavalieri lo erano): la platea doveva fremere di curiosità, d'attesa, per le insolite parole che esseri così strani avrebbero pronunciato, per presentar se stessi e per spiegare diffusamente i propri rapporti – nel passato, nel presente, nel futuro –

con gli spettatori. Ma anche se questo può rappresentare un nucleo drammatico, non è ancora sufficiente a determinare uno schema completo ed efficace, generatore d'azione scenica.

Si distingue poi un'altra schiera di significativi oggetti documentari: sono vasi con figure di danzatori «panciuti», o con costumi di persone obese all'eccesso (talvolta con accessorio fallico). Il costume sembra porre in relazione tali figure da una parte con i personaggi della Commedia Attica classica nel loro corredo di scena convenzionale, dall'altra con i satiri, e con le creature semiferine del corteggio dionisiaco. In questo gruppo di testimonianze d'arte spiccano i vasi corinzi identificati con il termine *komos*, «festa». I vasi «festivi» sono protagonisti di uno specifico studio da parte di Seeberg (1971): e sono una piccola miniera di certi quadretti scenici, oggetto spesso di discussione, a partire da un articolo di Körte (1893), molto autorevole, grazie agli indizi testimoniali che tali pitture possono fornire per le antiche forme di danza drammatica in uso nell'ambiente dorico, e quindi per la pretesa, avanzata da alcune città di quella stirpe, d'aver dato i natali alla commedia stessa. A questo stadio della nostra rassegna, l'interesse più acuto sta negli spunti narrativi, nei germi d'intreccio che si son potuti riconoscere in quei quadri. Ecco il tema del «Ritorno di Efesto», su un anforisco ad Atene (NM 664), risalente al 600/575 a.C., una traccia narrativa notata anche su altri vasi. Efesto ha imprigionato Era con i portenti della sua tecnica metallurgica, ed ora Dioniso e il suo corteggio lo stanno riportando a casa, intontito con abbondanti libagioni di vino, a groppa di mula, per sciogliere alla dea i magici ceppi: partecipano due figure di «danzatori panciuti».[22] C'è poi un magnifico cratere a colonne del Louvre (E 632), noto rompicapo per gli studiosi. Presenta due scene, che forse possono essere ricollegate e lette in sequenza. Nella prima, una figura di danzatore «panciuto», in azione sotto l'accompagnamento di un flautista. Ai suoi lati, due figure con i nomi di Eunos, «Gentile», e Ophelandros, «Compagno», stanno trasportando via un cratere, sotto lo sguardo di una terza figura, il cui nome è Omrikos («Quello della pioggia»? «Umbro»? O che altro?) e che regge due bacchette. Nell'altra scena due figure maschili appaiono imprigionate vicino a una catasta di crateri, mentre pare che una figura femminile stia portando loro del cibo.[23] La storia del «Ritorno di Efesto» è un mito di sapore popolare. Si può interpretare come antenato, forse archetipo, delle vicende fantastiche, come quella di Dioniso che si cala nell'Ade alla ricerca del drammaturgo perduto, che leggiamo nelle *Rane* di Aristofane: ed è un tema noto da Epicarmo, uno degli autori comici della prima generazione.[24] Qualcuno, probabilmente con ragione, ha riconosciuto in Eunos e in Ophelandros dei seguaci di Dioniso (della razza satiresca) ritratti in una loro bravata, un furto di vino che poi devono scontare nella scena successiva (*Ombrikos* è anche ricordato come un titolo di Dioniso ad Alicarnasso); ma qualcun altro ha scorto in loro dei ladri di schiavi in azione; oppure personaggi coinvolti nell'allestimento di una festa; se poi è valida l'ipotesi dell'episodio di furto e relativo castigo, si può stabilire un legame con il tema degli «uomini che rubano il raccolto» che (stando alle fonti antiche) era traccia di un'antica forma di spettacolo popolare in uso a Sparta, rappresentato da teatranti chiamati *deikeliktai* («mimi»).[25] Ma quello della festa che da quieta celebrazione degenera in chiassata, sfogo violento, poi represso e castigato, è un luogo comune frequente nella commedia a partire da Epicarmo.[26] Gli effetti sconvolgenti del vino potrebbero essere il legame fra due scene rappresentate su una coppa attica a figure nere del 530/510 a.C. in Tebe (BE 64.342), pubblicata per la prima volta nel 1971. È uno *skyphos*, e mostra su entrambi i lati un fregio, costituito da figure d'uomini anziani, con grosse

teste giustamente decifrate come maschere, e dotati di lunghe capigliature e barbe bianche; in un lato e nell'altro li vediamo accompagnati da un suonatore di flauto, ma mentre il primo gruppo incede o danza con composte mosse, indossando larghi *himatia* e con in pugno grosse bacchette, con cappelli bianchi (forse di lana) sul capo, il secondo gruppo sta a testa in giù, le gambe che ondeggiano al ritmo musicale, come aveva fatto Ippoclide, un secolo e mezzo prima, quando si esibì in quei movimenti al cospetto del suo futuro suocero, e «con quella danza si giocò le nozze».[27] Torna alla mente anche il Filocleone delle *Vespe* di Aristofane, col suo trasformarsi da rispettabile (perfino troppo puntiglioso) membro della giuria popolare, a disinibito festaiolo (1253-5; 1299 sgg.).

I risultati più appaganti di una ricerca sulla struttura della commedia del quinto secolo coincidono con il riconoscimento di alcuni schemi di fondo, capaci di generare scene e situazioni, più che di un archetipo unitario, una commedia dei primordi distillata con processo astrattivo dalla somma dei testi drammatici superstiti: così, parallelamente, l'indagine sui *komoi* sarà più fruttuosa se incentrata su quei fattori mitologici e tematici di cui riconosciamo un'energia produttrice, piuttosto che facendosi scandaglio delle origini e analisi degli sviluppi storici in senso strettamente aristotelico. Eppure, è un'osservazione dello stesso Aristotele a illuminarci su una circostanza che potrebbe essere fra le più interessanti: la commedia, agli inizi, «non era seriamente apprezzata», e infatti ottenne un riconoscimento ufficiale ad Atene piuttosto tardi. Dovevano essere trascorsi molti secoli di «preistoria» della commedia, e in quell'arco di tempo cerimonie cultuali compirono piccoli passi, non più ricostruibili, nella direzione della struttura drammatica. A giudicare dagli esiti, le mosse più significative su questa strada furono compiute nell'Attica del sesto secolo, benché sia ben visibile come influssi incrociati tra istituzioni di città diverse abbiano avuto facile corso: ed era altresì facile che sorgessero rivalità, nella pretesa d'aver dato i natali a questa o a quella espressione drammatica, tutte poco suscettibili di precisazioni definitorie rigorose. Con il tempo, la tragedia e il dramma satiresco pervennero a quella identificabilità artistica che un concorso, inquadrato nella cornice cultuale, necessariamente presuppone. La commedia poté assumere – era un modo di contrapporsi a quelle forme – un'attitudine di indipendenza sciolta rispetto alle regole convenzionali e forse già recava in sé, nella varietà di componenti che l'originaria sua costituzione riuniva in un sol corpo, la flessibilità per adattarsi e mutarsi nei modi che tanto ci sorprendono e ci attraggono. Ad ogni modo, la corrente principale della poesia comica si consolidò in Attica: è possibile che quella terra ne sia stata la culla da sempre.

Quanto ai Megaresi (per tornare alle affermazioni di Aristotele), non sopravvivono certo molti dati affidabili. Che esistesse una tradizione comica locale, questo, almeno, ce lo confermano cenni occasionali – plausibilmente interessati – negli scrittori attici.[28] Il vanto di fonte megarese che la commedia si fosse sviluppata laggiù, al tempo in cui vi prese piede la democrazia, sembra fatto su misura per attestare che la commedia del ramo «giambico» era un'invenzione dei Megaresi. Ma a controbattere questa pretesa megarese (e forse sollecitato proprio da essa) ecco il profilarsi di un fondatore della commedia di stile attico, di nome Susarione (nativo di Icaria, come Tespi, padre della tragedia), e l'identificazione di una data, debitamente registrata nella cronologia del *Marmor Parium* risalente al terzo secolo a.C., per la prima esecuzione di commedie (anno che fu fatto cadere in un punto fra il 581 e il 560 a.C.: la parte d'iscrizione che ne trattava è andata perduta). Né può troppo stupire l'imbattersi in un filone che faceva dello stesso Susarione un megarese.[29] Quale sia il cuore di

verità in questo complesso di voci, probabilmente non scopriremo mai. Se nell'Atene di Aristotele fosse stato disponibile un solido patrimonio di dati sui maestri della commedia del sesto secolo, è difficile avvalorare l'idea che quanto traiamo dai suoi scritti relativamente alla disputa sui primi iniziatori dell'arte avrebbe assunto la forma con cui Aristotele ce lo comunica; i cenni che alludono ai primi tempi del sesto secolo sono ad ogni modo interessanti in considerazione delle testimonianze autonome derivate dalle scene di *komoi* sui vasi, manifestazioni che qualcuno – «volontari» o chi altri – deve aver allestito. Epicarmo rientra in un quadro di realtà storica più concreta, anche se di lui vorremmo sapere molto più di quanto sia noto. Se Platone e Teocrito si sentono autorizzati a classificarlo come supremo maestro della commedia e creatore del genere, allora i cittadini di Megara, in Sicilia, che si gloriavano d'avere in lui il concittadino più illustre, non si possono liquidare sbrigativamente come persone accecate da manie di presunta grandezza, dettata da attaccamento campanilistico.[30] Ad Epicarmo, dunque, e all'Occidente dobbiamo rivolgere ora, in breve, la nostra attenzione, prima d'immergerci di nuovo, curiosi, nella gran fiumana della poesia comica di Atene.

4. EPICARMO E ALTRI

Siracusa era una colonia di Corinto. S'è riconosciuta l'influenza corinzia in rappresentazioni di danzatori prodotte in Sicilia nel sesto secolo.[31] Le fonti ellenistiche ci indicano l'esistenza, nell'Occidente, di *komoi* affini a quelli delle terremadri greche, e anch'essi risalenti ad antichità insondabili.[32] Poteva essere nell'ordine naturale delle cose che gli antichi coloni si staccassero dalle metropoli con il loro carico di ricordi e istituzioni native, per trapiantarle nelle terre nuove: ma sotto nuovi cieli, si sa, la crescita prende spesso pieghe diverse. Epicarmo visse novant'anni, o più, secondo la tradizione. È plausibile, come data di nascita, la metà del sesto secolo: c'è chi conferma la cronologia. In epoche più tarde – ma forse mentre era ancora in corso la sua esistenza – Epicarmo acquisì notevole reputazione di maestro d'anime, di pensatore e bonario consigliere, aperto a tutti: circolava infatti sotto la sua firma una raccolta sparsa di poesia didascalica. Se accettiamo che il poeta fosse veramente «molto più antico» di Chionide e Magnete ateniesi, allora dobbiamo pensarlo all'opera creativa in anni anteriori al 500 a.C.;[33] per armonia col nostro quadro storico e letterario, la sua figura sarebbe però più nitidamente coerente come autore di commedie nella Siracusa degli anni 470, nella sfera della corte di Ierone, in una scelta cerchia di ospiti dalla firma illustre, i poeti lirici Simonide, Pindaro e Bacchilide, e il maestro della tragedia Eschilo, che compose le sue *Etnee*, per celebrare la fondazione della nuova città di Etna, e che inoltre curò l'allestimento – una «prima», per la Sicilia – dei suoi *Persiani*. In pagine scritte in quel giro d'anni, sia Epicarmo, sia Pindaro alludono a un'ingerenza di Ierone negli affari politici dell'Italia peninsulare soggetta ai magnogreci: fu quando, nel 477, Ierone si eresse a patrono dei Locresi d'occidente.[34] Eschilo sperimentò il morso del poeta comico, che mise in caricatura una delle sue parole preferite. I *Persiani* di Epicarmo avevano forse a che fare con l'omonimo dramma di Eschilo? Nulla più che una congettura, purtroppo, basata sull'identità dei titoli.[35] Nelle righe frammentarie di Epicarmo si notano accenni agli scritti giambici di Aristosseno di Selino, e al poeta coliambico Ananio: questo lascia pensare che Epicarmo stesso, e almeno qualcuno nell'ambiente dei suoi lettori, dovessero avere dimestichezza con i versi della «tradizione giambica»; ma certi temi d'aggressione e sarcasmo politico cari a un Cratino non si addicevano a un Epicarmo, senza

contare che nel palazzo di un superbo signore come Ierone quei toni, quelle frecciate non sarebbero stati ammessi.[36]

A che ci serve una nuda lista di titoli drammatici, senz'ombra di testo a confortarla? Solo come desolato promemoria di quel che ci piacerebbe conoscere, e invece è oscuro. Questo se contempliamo quei titoli uno per uno. Ma se li studiamo come gruppo, essi possono illuminare, anche se fiocamente, una traccia tendenziale delle scelte, delle intenzioni del compositore. Assommando citazioni e cataloghi, possediamo circa quaranta titoli di lavori epicarmei (le fonti biografiche esibiscono repertori ora di trentacinque, ora di quaranta, ora di cinquantadue titoli; ma in nessun modo è possibile, in ogni caso, stabilire quale sia, in rapporto all'opera composta, la proporzione di quella superstite); di questi titoli, metà circa lasciano intuire soggetti mitologici, come nel caso di *Komastai* (i «Festaioli») *o Efesto*, lavoro già prima citato in relazione al «ritorno di Efesto», come tema ispiratore della pittura vascolare del sesto secolo. *Komastai o Efesto*, insieme ad almeno altri due titoli (*Bakchai*, *Dionysoi*, i «Dionisi»), suggeriscono temi dalla saga dionisiaca; altre due figure prodighe di spunti per un buon numero d'occasioni drammatiche sono Eracle e Odisseo, l'eroe della forza e quello degli stratagemmi. Il traliccio, a quanto sembra, è spesso costituito da un episodio di lotta contro un avversario esotico (mostro, o gigante), come ad esempio nell'*Eracle e il cinto* (della Regina delle Amazzoni, di un'altra persona?); *Odisseo il disertore* (nell'armata accampata a Troia); *Busiride* (Eracle e il re d'Egitto che si era prefisso di immolarlo in sacrificio); *Ciclopi*; *Sirene*; altri eroi entravano in gioco, come nell'*Ámico* (Castore, Polluce e il re dei Bebrici, Ámico pugilatore); *Pirra e Prometeo* (tema del Diluvio); *Scirone* (protagonista Teseo, presumibilmente). Infine, *Sfinge*. Qual è l'elemento propulsivo della caricatura? Talvolta (senza dubbio più spesso

di quanto possiamo affermare su base documentaria) è un'elaborazione del tema con taglio particolare, su registro poetico più serioso: le Sirene gorgheggiano ai marinai di Odisseo parodiando gli esametri omerici; ma poi, sappiamo da un frammento di dialogo superstite che l'oggetto del desiderio, la seduzione insinuata agli uomini della nave, è inconfondibilmente comica, un festino con ghiottonerie marinare.[37] Ecco di nuovo il contrasto fra clima eroico e antieroico condotto nell'*Odisseo disertore*, per il quale vige un'ipotesi di derivazione caricaturale dall'episodio di Diomede e Odisseo nell'*Iliade* 10; due personaggi – loro, probabilmente, i protagonisti – interpretano una scena in cui pare che Odisseo stia imbastendo una fandonia a copertura di un'azione militare che non si è svolta affatto secondo i piani desiderati; e in un altro frammento testuale, un troiano sostiene a chiare note d'esser stato accusato d'illecito traffico con i Greci perché ha perso per sbadatezza la scrofetta di un vicino. Come non fare raffronti con quel punto degli *Acarnesi* in cui Aristofane opera una comica riduzione dei violenti impulsi bellicosi che fanno esplodere le guerre, inventando il caso del cagnolino venduto di contrabbando, che innesca l'armamento immediato di trecento triremi da battaglia?[38] Eracle era generoso di spunti con i commediografi. Il suo lato più fertile era la mitica ingordigia: una fame e una sete eroica. Il *Busiride* ci offre la scenetta frizzante d'Eracle mangione attavolato, con le mascelle che scricchiolano, il molare che tamburella, le narici che sfriggono e le orecchie che mulinano (21 Kai, 8 Ol). L'*Hebas gamos*, «Sposalizio di Ebe» (riscritto con nuovo titolo: *Muse*), era pretesto per una virtuosistica battuta narrativa comprendente (a giudicare dalle schegge superstiti) un ghiotto menù di quasi tutte le specie mangerecce del Mediterraneo, oltre ad altre finezze culinarie.[39] Ma resta problematico assaporare il gusto complessivo di questa scrittura comica, sia per la brevità degli estratti, sia

per lo stato frammentario dei resti testuali su papiro. Quali erano forme e strutture dei drammi? Mancano testimonianze complete e certe. Non c'è traccia della polimetria così tipica della Commedia Attica classica. Una fonte ci riferisce che due commedie di Epicarmo erano scritte interamente in un solo metro. Se questo autore aveva davvero fra le mani i testi integri dei drammi, e non due compendi, dobbiamo dedurre che il comico siciliano impiegava attori e Coro in modi molto lontani dalla Commedia Attica.[40] Precisato questo, resta da dire che sia nelle commedie a soggetto mitologico, sia in quelle a tema vario, traspaiono spunti tematici destinati ad avere interessanti sviluppi ed echi posteriori. Nulla esclude che proprio in questo gruppo di commedie Aristotele riconoscesse i germi di quell'orientamento teatrale la cui fioritura era rappresentata dal genere di dramma i cui albori ateniesi sono associati, da Aristotele stesso, a Cratete. La figura forse più citata, così feconda di epigoni e ricalchi nella commedia del quarto secolo e nella folla delle imitazioni latine, è quella dello scroccone di mestiere, o parassita, tratto da *Speranza o Prosperità* (35 Kai, 103 Ol): è un individuo che si siederà a tavola dovunque capiti l'occasione, con invito o senza invito, che sfarfalla intorno a chi lo ospita adulandolo ad ogni istante, mangia e trinca a crepapelle, poi torna a casa solo soletto, incespicando nel buio e sul fango, malconcio per i brutti incontri, per gettarsi a fatica su un paglericcio spoglio.

Altri titoli ci attraggono, per le implicazioni letterarie: tracciano due piste, l'una rivolta al dramma attico del quinto secolo, l'altra a una tradizione assai più scarsamente documentata, quella del mimo letterario. Quest'ultima copre un arco da Sofrone (i cui primi anni in Siracusa probabilmente si sovrapposero ai tardi anni di Epicarmo) a quegli autori ellenistici la cui scrittura fu influenzata dallo specifico modello di Sofrone, Teocrito ed Eroda fra i primi. I *Thearoi* di Epicarmo, «Pellegrini a Delfi» (79 Kai, 109 Ol), contengono la descrizione di riti dedicatori ad Apollo che richiamano alla mente il coro di Euripide nello *Ione* (184 sgg.), e le donne di Eroda, colte nel tempio di Asclepio nel quarto mimiambo; ed allo stesso ceppo appartengono le *Siracusane* di Teocrito, l'*Idillio* 15, con le figure delle due signore di Alessandria che assistono alle feste Adonie nel palazzo reale tolemaico, così come opere estinte di Eschilo (*Theoroi o Isthmiastai*), di Sofrone (*Tai thamenai ta Isthmia*, «Le donne alla festa dell'Istmo»), e di un tardo poeta comico, Eufrone (*Theoroi*, 7 K). C'è poi un altro ramo araldico di queste creazioni letterarie, con illustri capostipiti in Epicarmo: quello dei discorsi contrapposti, con duello oratorio, come nel *Terra e Mare* (23-32 Kai, 93-102 Ol) e in *Logos kai Logina*, «Discorso uomo e Discorso donna», parente strettissimo di quei due *Logoi*, il Discorso Giusto e il Discorso Ingiusto, che nelle *Nuvole* di Aristofane si affrontano come galli da combattimento. L'altro titolo epicarmeo richiama quello di un mimo di Sofrone, «Il pescatore e il campagnolo».[41]

Oltre a Epicarmo, altri poeti componevano drammi in dialetto dorico: possediamo tenui tracce e schegge da Formide, di cui ci vien detto che era contemporaneo di Epicarmo, e da Deinoloco, più giovane di una generazione. È piuttosto agevole (talvolta di forte interesse critico) tracciare una mappa dei territori comuni fra questi scrittori e il dramma attico; molto più sfuggente la possibilità di circoscrivere con esattezza lo scambio delle influenze, attestate dal comune sviluppo, ma di cui è difficile identificare lo scorrere dall'uno all'altro polo. Nelle linee più nette, la storia di questa tradizione è la seguente: nel corso del quinto secolo il dramma attico assunse una statura artistica dominante, e le cerimonie dionisiache ad Atene dettarono le regole compositive e strutturali; laddove sopravvisse, in zone periferiche, un dramma a soggetto e dialetto locali, non fu

certo per gareggiare con la tragedia e la commedia attiche «ufficiali», ma soprattutto per soddisfare un'esigenza d'intrattenimento di gusto popolare che esulava dai drammi più paludati delle cerimonie dionisiache. Pochi nomi sopravvivono, di autori i cui sforzi per far maturare o rielaborare queste tradizioni locali parvero meritevoli di memoria: fra essi spicca Rintone di Siracusa (o di Taranto), attivo intorno al 300 a.C. e autore di una ben leggibile ricucitura fra la tradizione letteraria del «grottesco» tragico (il dramma satiresco) e quelle farse paesane, chiassose, festose, che i Greci dell'Italia definivano *phliakes*.[42] Una volta che la commedia ateniese abbandonò quel suo solco creativo che la voleva intimamente intrecciata all'attualità e alla politica di Atene, facendosi così più «universale» (una tendenza che, come abbiamo visto, Aristotele faceva risalire agli autori siciliani), i Greci dell'occidente poterono confluire, con quelli d'ogni altra provenienza, in una comunità omogenea di compositori di commedie in stile attico, risiedessero ad Atene o in qualsiasi altra città. Ma a questo punto ci siamo già lasciati alle spalle Aristofane: comincia la storia del teatro comico dopo di lui.

5. MITI E FABBRICA DI MITI

Nelle *Rane* di Aristofane Dioniso e il suo servo Xantia percorrono le morte terre dell'Aldilà. Quasi alla fine del viaggio, odono uno strano rumore. Ed ecco, appare una creatura di prodigio, enorme, agghiacciante, proteiforme, si fa bovino, poi mula e, all'improvviso, donna stupenda; ma subito diventa cagna, con la faccia in fiamme. «Dev'essere Empusa» mormora Dioniso (293). Il mostro ha una gamba di bronzo, e un'altra di letame. «La gamba di letame» scrive Radermacher nel suo commento alle *Rane* «è probabilmente un'invenzione comica.»

La commedia può riservare alto interesse per le schegge d'antichi miti e di immaginazione popolare in essa incastonate: e quella di Empusa è proprio un'apparizione che sa di passato remoto, un amalgama da brivido fra umano e ferino, un fantasma scaturito da un incubo notturno infantile, da una vecchia filastrocca di streghe. Ma esiste un processo contrario: l'invenzione comica rimodella e rinnova profondamente l'apporto mitologico. Un prezioso saggio di Hofmann (1976) pone in corretto risalto l'impiego del materiale mitico nella commedia, con specifici agganci agli *Uccelli* di Aristofane. Il metodo critico lavora bene sia con un'importante rielaborazione cosmogonica, come quella esibita dalla parabasi degli *Uccelli*, oppure con figure di dèi e di eroi coinvolti in avventure a larga scala, sia interpretando dettagli marginali e fugaci, come il cenno alla gamba «di letame», notata in uno spauracchio dell'oltremondo.[43] Definire con nitore confini e sensi del mito è problematico: ma non meno critico è disegnarsi un'idea lucida delle diverse strade con cui il mito (in questa o quella delle sue accezioni) rifluiva ad ispirare la fantasia comica. Il mito come plausibile serbatoio prodigo di spunti per i poeti di commedie: era una definizione già preannunciata nella nostra rassegna su Epicarmo, quando il calcolo approssimato fece emergere che almeno metà dei titoli epicarmei derivavano da soggetti di mito. Quando viene il momento, come ora, d'approfondire il ventaglio d'uso dispiegato dalla commedia nei confronti della materia mitologica ispiratrice, la figura di Empusa e altri esseri affini dell'immaginazione possono fungere da elementi introduttivi al problema in modi che si rivelano di utilità generale.

Nel caso di materiali tratti dalla mitologia (come con ogni altra sorgente d'ispirazione comica) l'interpretazione deve saper trarre luce dal contesto: è una coordinata, questa del quadro narrativo e scenico, che s'impone come vitale integrazione ai dati emersi da una lettu-

ra, da un raffronto statici, angusti, del passo in esame. Nell'ordito narrativo delle *Rane*, la rapida scena di Empusa s'aggancia a una catena di episodi che devono suscitare il senso di un viaggio incantato, arcano, nel mondo sotterraneo. Ammettiamo pure che la gamba «di letame» sia una scintilla comica, un'improvvisazione: lo scopo è di acuire, per un attimo, il ridicolo. Ma Empusa è ben altro. Due caratteri vi si intrecciano: richiamo erotico e terrore, due tratti corposi, scolpiti a rilievo nelle battute, per il preciso motivo che Dioniso è lì, per cogliere la palla al balzo, per animare la scena con quelle sue reazioni emotive che in questo punto della commedia, come in altri quadri, fanno da sapidi tasselli al suo ritratto comico. Quanto a sesso e a «prodezza», il Dioniso delle *Rane* è un parente più stretto dei suoi accoliti, i satiri, di quanto non lo sia del dio agente nelle *Baccanti* di Euripide. Così Empusa, che pure è figura della tradizione, con quella sua maschera carica, deformata dal contesto e dal crogiolo comico, brucia nei brevi istanti della sua comparsa scenica una funzione: gettar luce sul volto «comico» di Dioniso. In una scena successiva delle *Rane*, ecco un altro fantasma curioso e pieno di significato: è il Sogno che dall'Ade promana alla Fanciulla in Angoscia, nella parodia di un'aria lirica di Euripide improvvisata dal suo rivale Eschilo (1331 sgg.). Come appare questo sogno? È il figlio della Notte nera, con una faccia da incubo che agghiaccia, lo sguardo iniettato di sangue, abiti tenebrosi, a lutto, dotato d'anima «senzanima», e di grossi artigli. Qui Aristofane compie virtuosismi di parodia, e Rau, e Barlow e altri ci fanno da guide eccellenti nel laboratorio caricaturale del poeta, mostrandoci quanto questo brano sia fedele (e ironico) specchio dello stile lirico euripideo.[44] Ma non è questo il profilo critico che ci attrae ora. A noi preme, più semplicemente, sottolineare come qui Aristofane abbia costruito un mostro che non è un puro e semplice ospite degli orrori sotterranei: è il

vivace segmento di un pezzo da parata, con intenti di critica musicale e teatrale. Analoghi pezzi di «montaggio» si scoprono in alcune metafore esprimenti l'aggressione politica. *Cavalieri* 75 sgg. Qui Cleone è un essere mostruoso dai tratti semplificati, un colosso, occhiuto, con un piede a Pilo, l'altro piantato nell'Assemblea, e il resto delle sue parti anatomiche distribuito su località i cui nomi (Cao, che arieggia a «spalancato», in senso osceno; Etolia, di suono affine a «puzzolente»; Clopide, simile a «ladroneccio») insinuano idee di sconcezza morale, avidità e furto. Ma nella *Pace* (751 sgg.) Aristofane cede a un rigurgito di astio rancoroso e raffigura se stesso che, con slancio degno d'Eracle, ha assalito un essere con un campionario intero di difetti disgustosi, alcuni presi a prestito dalla figura di Tifeo in Esiodo (*Teogonia* 820 sgg.): emana miasmi; tutt'attorno al capo ha una corona, ma non di serpi: di lingue di adulatori, cento, che lo lisciano; ha taglienti zanne canine, la voce è come una fiumana che devasta... In questo esempio conclusivo, non coglieremmo le sfumature e lo spirito stesso dell'invenzione drammatica (Cleone come mostro-caricatura del Tifeo esiodeo), se non considerassimo l'insieme del quadro, cioè Aristofane che fa campeggiare se stesso nei panni di Eracle impegnato in una delle sue celebri fatiche contro creature mostruose. Ma forse la maschera impietosa dell'avversario, stravolta dal filtro sarcastico della parodia mitica, è un espediente comico ghiotto e prediletto dal poeta, che lo ripropone nella *Pace* e, quasi parola per parola, ancora nelle *Vespe* (1029 sgg.).

Naturalmente la fantasia comica può mobilitare anche più puri e nobili personaggi del pantheon mitologico. La *Vita di Pericle* plutarchea si riaggancia alla commedia non solo per ricordare i paragoni sarcastici fra la coppia Pericle-Aspasia e Eracle-Omfale, Eracle-Deianira, ma anche per citare dai *Chironi* di Cratino una fasulla Teogonia in metro lirico, in cui Stasis (la Fazio-

ne) e Cronos si uniscono per generare un supremo Tiranno, Pericle, Sovrano della Cupola (non la celeste, ma... la sua testa), mentre Katapygosyne (Donna Impudicizia) gli partorisce Aspasia perché divenga la sua Era.[45] In modo ancor più elaborato, nel *Dionisalessandro* Cratino mette in scena Dioniso in una commedia degli errori ambientata durante il Giudizio di Paride (che aveva un altro nome: Alessandro) e la guerra di Troia. E qui, come sappiamo da una fonte, «Pericle è messo alla gogna con grande ingegnosità, con indirette frecciate, per aver scaricato addosso agli Ateniesi il peso della guerra».[46] Crediamo che gli esempi addotti bastino a confermare che il patrimonio di narrazioni mitiche o popolari disponibile nell'Atene del quinto secolo era per i commediografi un vasto deposito di spunti, da cui poteva germogliare di tutto, dall'allusione fuggitiva ad una completa catena narrativa o d'intreccio; inoltre, le scene potevano farsi veicolo di stratificati sottintesi, di sfumature aggiunte. La Teogonia lirica di Cratino può esser letta come satira delle genealogie mitologiche e al tempo stesso di certe qualità fisiche o morali di Pericle e di Aspasia: ma qui il poeta intende anche offrire il suo pezzo con scelte stilistiche che sminuiscono, nel ridicolo, l'elevato accento tipico della lirica corale. La trama del *Dionisalessandro* è tutta di colpi di scena: sul piano narrativo avvince, perché riduce a chiassosa baraonda (talvolta a chiassata, terra terra) una vicenda originariamente di dèi e di eroi. Ma la storia offre anche un'impalcatura per riflessioni e critiche punzecchiature sull'attualità politica che nulla ha da invidiare a quel traliccio di episodi tratti dalla vita quotidiana sul quale Aristofane ricama i suoi fantastici ghirigori riguardo a Demo (il popolo sovrano) e ai politicanti del tempo, nei suoi *Cavalieri*.

Quale consanguineità si può stabilire (posto che se ne riesca a tracciare con nitore una) fra l'attitudine del poeta comico a disegnare figure simboliche come Demo, oppure il Discorso Giusto delle *Nuvole*, e la spinta creativa che originava le figure del mito? È una questione che merita, qui, di essere aperta, più che sviscerata. C'è il caso speciale della commedia mitologica: qui la trattazione attenta è indispensabile. È il caso dell'episodio mitico, quale si distende nelle scene tragiche, e poi rimbalza sul palcoscenico della commedia attraverso canali di derivazione e di allusivo collegamento, che possono variare in qualità e in definizione critica (travestimento, parodia, riduzione al grottesco, citazione, imitazione...). Non è però pensabile di poter inquadrare in una sistemazione definitiva l'influsso della tragedia primitiva sulla commedia delle origini senza disporre di un numero di testi – tragici e comici – ben più ricco dell'attuale superstite, sebbene il processo della parodia e dell'allusione al tragico sia stato esplorato con infinita cura in Aristofane.[47] Ne abbiamo già citato un caso esemplare, nell'analisi della struttura comica: l'attenzione di Aristofane per il *Telefo* di Euripide è rintracciabile in certi echi nel processo compositivo degli *Acarnesi*. E il discorso non finisce qui (per quanto sia ancora scarsa la nostra conoscenza del *Telefo*) se si confronta la cadenza dei fatti in quella tragedia con lo svolgimento delle *Tesmoforiazuse*.[48]

La parodia su vasta scala della tragedia, specialmente del dramma patetico di Euripide, fu un uso avviato nel quinto secolo, e divenuto popolarissimo nella prima metà del successivo. Sfortunatamente, l'unico esemplare completo di questo genere a noi noto è il supposto originale dell'*Amphitruo*, «Anfitrione», di Plauto, plausibilmente databile al 330 a.C. Possiamo però seguire le tracce di un elemento: cioè il processo in cui, nell'arco del tempo, la commedia assorbe dalla tragedia un pacchetto di tecniche compositive che potrebbe esser definito la grammatica della costruzione scenica. Un motivo, uno spunto, un meccanismo narrativo rifluiscono dalla scena tragica alla comica attraverso il ponte della

parodia e del grottesco, e alla fine tutto ciò s'installa saldamente nel laboratorio del commediografo, come usuale ferro del mestiere. Un esempio si può considerare la scena del riconoscimento nei *Cavalieri* di Aristofane, piena di tagliente ironia, in contrasto con la scena d'analoga tecnica nella *Perikeiromene*, «La ragazza con la chioma tagliata», di Menandro, dove l'allusione all'universo della poesia si affievolisce a un'ombra impercettibile, l'avviso sussurrato agli spettatori che la vita, talvolta, assomiglia alla letteratura.[49]

L'espressione «fabbrica di miti» nel titolo di questo paragrafo è stata scelta e lì collocata per richiamare l'attenzione su un punto: benché la commedia tragga dall'esterno tanta parte della sua materia mitica, spesso rielabora e trasforma i suoi prestiti. Ma si può scorgere nella commedia una «fabbrica di miti» anche in senso assai diverso: un senso che non può sfuggire a chiunque rifletta sugli influssi esercitati sulle platee, e sui lettori d'ogni tempo, dalle maschere comiche disegnate da Aristofane sui volti di Socrate, di Cleone, di Euripide. Una riflessione supplementare, più approfondita, sulla natura di questi ritratti è doverosa: e sarà intavolata analizzando altri, diversi modelli di commedia. Ma l'infiltrarsi, in ciascuno di tali esemplari comici, di elementi mitologici rende pacifico che qualsiasi classificazione a comparti ermetici sia, in realtà, improponibile.

6. COMMEDIA POLITICA

Inizio degli *Acarnesi*. La scena si apre e, per qualche istante, Aristofane pone sotto gli sguardi degli spettatori un uomo che, come loro stessi, è in attesa che qualcosa accada. E così si ritrova a rammentare – come forse stanno facendo quelli seduti in platea – certe sensazioni provate tempo prima, assistendo agli spettacoli di musica e teatro nei giorni delle cerimonie. Consolante, soprattutto, il ricordo di «quando Cleone vomitò quei cinque talenti» (6). È un'ipotesi (solida, però) che questa sia un'allusione a una commedia recente, con ogni probabilità il lavoro *Babilonesi*, firmato dallo stesso Aristofane, e andato in scena l'anno precedente. Torneremo sul soggetto di quella commedia. Ma che cosa sta aspettando il nostro personaggio? Lo apprendiamo subito: è un'assemblea del popolo; ma «guarda, guarda, la Pnice è deserta» (20), e lui è l'unico che si presenti in tempo.[50] L'uomo ha un'idea, in testa: proporre una formale mozione sulla pace con Sparta. Che cosa concede, invece, l'Assemblea? Un'udienza agli ambasciatori di ritorno dal Re di Persia, e il bislacco resoconto della loro missione. Tutto qui: se però non fossimo nel bel mezzo di una commedia di Aristofane, con un suo eroe in azione. Entra in campo infatti un tale Anfiteo, il cui lignaggio, che ascende a Demetra (niente meno), e l'aggiunta di otto dracme per spese di trasferta gli consentono di fare un salto a Sparta e ritorno (prodigi della scena comica) per stipulare una pace separata, valida per una sola persona. Prende corpo l'idea trasformatrice dell'eroe, dalla quale si sviluppa il resto dell'azione. L'intreccio tra fantasia e reale sta per farsi ancor più divertente. C'è un acceso scontento, per questa pace, negli uomini che compongono il Coro, vecchi contadini di Acarne. Il loro rancore per il nemico laconico è esacerbato dalle perdite agricole subite durante l'ultima invasione spartana dell'Attica. Il nostro eroe è costretto alla difesa. E allora prende a prestito (nel modo che già abbiamo notato) dal repertorio tragico di Euripide il costume e la parte di Telefo, il re di Misia che sotto falsi panni giunse al palazzo di Agamennone e si trovò a far l'apologia dei Troiani contro la richiesta dei Greci d'invadere per rappresaglia il paese di Priamo.[51] Ed ecco, per due volte – sprazzi brevi, pungenti – s'affaccia un'altra identità, quella stessa del commediografo, che si esprime attraverso la voce dell'attore: «Personalmen-

te, so solo io quel che m'è capitato, sotto tiro di Cleone, per la mia commedia dell'anno scorso, quando m'ha trascinato in tribunale, m'ha coperto di calunnie che quasi m'ammazzava...» (377); «Cleone non potrà calunniarmi, adesso, perché secondo lui diffamo Atene davanti ai forestieri: qui siamo alle Lenee, siamo tra di noi soltanto» (502 sgg.). Avremmo potuto scegliere un'infinità di altri esempi. Ma questa manciata di citazioni dagli *Acarnesi* illustra altrettanto bene quali eterogenei ingredienti entrino nell'impasto poetico dell'antica commedia politica. Era un magico, spericolato terreno di sfida, come possiamo arguire, per un giovane atleta delle scene pieno di talento.[52] Ma un terreno sul quale, a tanta distanza di tempo, non sempre è facile riconoscere l'evoluzione del gioco.

Siamo ben lontani dal conoscere per intero la vicenda dell'azione promossa da Cleone contro Aristofane. Ma essa è uno spiraglio eccellente sull'Atene del quinto secolo: qui, come in altre società che si proclamarono fiere d'essere libere, si rinnovava la tensione, talvolta sfociante in aperto conflitto, tra coloro che spingevano la propria indipendenza ai limiti estremi, e gli uomini che, per ragioni diverse, si prefiggevano di contrarre il più possibile quei margini. Nell'anno 442 (o in prossimità di esso), quando Aristofane non era più che un ragazzo, gli spettacoli comici alle feste Lenee si videro riconosciuto quell'abito ufficiale che già indossavano da più di quarantacinque anni alle cerimonie Dionisie.[53] Questo provvedimento dev'essere riflesso di una certa crescita d'interesse da parte del pubblico per la commedia, anche se dobbiamo tenere conto della circostanza che le stesse esecuzioni tragiche avevano ricevuto il loro marchio d'ufficialità proprio in quel giro di anni, o poco prima. C'è però un altro lato della medaglia: la fissazione di un decreto risalente all'anno in cui fu arconte eponimo Morichide (440/439 a.C.: *schol.* agli *Acarnesi* 67) «avverso all'offesa a persone con indicazione

del nome nella commedia». Ci piacerebbe saperne molto di più sulle clausole e gli effetti di questa misura. Saremmo anche curiosi d'identificare il personaggio, supposto beneficiario di questa norma protettiva. Il decreto fu revocato tre anni dopo la sua approvazione. «Essi (cioè gli Ateniesi) non permettono che nella commedia si attacchi e si ingiuri il Popolo (δῆμος)» scrive un fustigatore della democrazia ateniese, non molto tempo dopo quegli eventi, «per non gettarsi, da sé, il discredito addosso: ma l'insulto personale, quello sì, l'incoraggiano...»[54] Quanto all'affare dei *Babilonesi*, Cleone deve aver avuto in mano le carte per argomentare che l'esecuzione della commedia di Aristofane aveva recato qualche danno al pubblico interesse. Dal canto proprio, Aristofane non deve aver trovato piacevole l'esperienza di una citazione in tribunale. Eppure, in quello stesso anno, il poeta lavorava ai *Cavalieri*, dove Cleone appare nei panni del servo furfantesco, mentre Demo, il Popolo sovrano, è il padrone anziano rincitrullito (anche se alla fine la sua figura ha una trasformazione positiva). Per soprammercato, Aristofane infila nella commedia una poco lusinghiera descrizione di un fragoroso diverbio davanti al Consiglio.[55] I *Cavalieri* vinsero il primo premio. Entro poche settimane, il servo cialtrone della commedia fu votato e assunse la carica nel collegio dei dieci generali.

Se le circostanze sono favorevoli, non è sorprendente che un politico (o, anche, un poeta comico) abbia l'abilità e la forza di risollevarsi dopo un colpo che avrebbe dovuto metterlo duramente in ginocchio. Difficile dire che piega prendevano gli avvenimenti, quando il favore popolare fosse meno deciso. Non mancano esempi storici. Quanto contribuirono i fendenti satirici vibrati dai comici al discredito e al sollevamento dall'incarico di Pericle, nel 430?[56] Sull'opposto fronte, che ruolo giocò la resistenza censoria contro la commedia contenente attacchi personali (soprattutto attraverso i decreti con-

tro questa licenza espressiva) nell'evolversi dell'arte che, nel tardo quinto secolo e poi nei primi decenni del quarto, s'allontanò progressivamente da quel genere di comicità?[57] Sono interrogativi spinosi, e la difficoltà non sorge solo per la manciata scarsa di testimonianze contemporanee in proposito: è di per sé sfuggente lo strano potere che la commedia possiede di fabbricare immagini e miti, con rifrazione caleidoscopica. Platone era conscio di questa qualità del poeta comico di modellare nella mente degli ascoltatori figure capaci di vita propria, in luce favorevole o diffamante. Il filosofo non sottovalutava quest'aspetto. Nell'*Apologia* (18b-d, 19c) Socrate cita le *Nuvole* come gran bell'esempio di deformazione d'immagine (la sua, di Socrate) modellatasi nella mente dell'uomo comune in forma di cinico «blabla» d'un intellettuale senza scrupoli. Forse la commedia aveva veramente fomentato quel pregiudizio che doveva rivelarsi arma così distruttiva nelle mani degli avversari: nulla lo esclude. Eppure nel *Simposio* (221b) ecco Alcibiade che tesse l'elogio di Socrate, per la condotta coraggiosa di soldato di un esercito che retrocede in fuga, e Platone (questa volta con una reminiscenza più addolcita di un passo di Aristofane) pone sulle labbra di Alcibiade un'allusione a come Socrate appariva, in un'altra scena delle *Nuvole*, figura d'uomo che incede nelle strade di Atene, «fronte eretta, obliquo sguardo», squadrando con fierezza chiunque incontrasse, con aria di superiorità severa.

Passiamo alle tendenze politiche. Nelle *Rane*, composte vent'anni dopo l'urto con Cleone, il Coro ancora reclama per sé il diritto di offrire buoni consigli alla città (686 sgg.). Per voce del suo Coro, qui Aristofane spezza una lancia a favore di una tesi politica: la restituzione dei pieni diritti politici a quei cittadini che ne erano stati spogliati, e il benservito immediato ai politicanti di bassa estrazione, doverosamente soppiantati da statisti ornati di certi valori e virtù della tradizione. A prima vista, questo può parere materiale da palcoscenico ben poco entusiasmante; eppure si sa – lo afferma uno studioso antico, Dicearco, la cui nota appare nell'*argumentum* delle *Rane* – che questa commedia fu tanto ammirata per la sua parabasi, da ottenere d'esser replicata.[58] Sarà fondata, questa notizia? Ad ogni modo, la parabasi contenente quei moniti si apre con una maligna allusione a un politicante contemporaneo che potrebbe essere interpretato – e senza dubbio l'autore intendeva che s'interpretasse – come l'individuo prototipo di quella specie di pubblici mestatori additati da Aristofane alla comune esecrazione. Questo politico è Cleofonte, con la voce come quella di un barbaro del nord (675 sgg.); ed era il medesimo individuo che aveva prestato il suo nome alla commedia che in quel concorso drammatico giunse terza alle spalle delle *Rane*, il *Cleofonte* di Platone, poeta comico contemporaneo un poco più anziano di Aristofane. Quegli anni di guerra e d'agitate acque politiche, che s'erano succeduti fin dalla giovinezza di Aristofane, lasciavano ancora aperta la possibilità, in pieno 405 a.C., che gli uomini della politica, sotto maschere comiche, non solo calcassero le scene del teatro, ma ne fossero personaggi di spicco.

Il conflitto con Sparta e i paesi del suo blocco si trascinò con continuità pressoché piena per tutta la prima parte della vita di Aristofane, da quand'era poco più che ragazzo fino alla quarantina: ed ancora nel nostro secolo, quando la guerra e le sue angosce avevano stretto il mondo in una morsa di sofferenza, la capacità del poeta d'esprimere quel sentimento e quel rimpianto di pace che pervadono la fibra profonda dell'uomo ha sempre esercitato un incanto intramontabile. Eppure, se ci lasciamo vincere dalla tentazione di leggere *Acarnesi*, *Pace*, o *Lisistrata* come se fossero i manifesti di una campagna politica, rischieremmo di lasciarci sfuggire un fattore più profondo, più basilare nel congegno creativo ed emotivo della commedia di Aristofane. Il mondo

della realtà politica è complesso, ostico, inafferrabile: ha le sue spine e le sue difficoltà. Ma Aristofane s'impadronisce di queste ultime, le elabora in un universo più lineare, più scintillante di colori, dove quei problemi divengono spazi aperti e praticabili, terreno di conquiste per l'uomo che abbia sufficiente fegato e giusta fortuna. Ciò non equivale ad affermare che la pittura aristofanesca di una situazione contemporanea sia autorizzata, con faciloneria, a prendere congedo dalla realtà. Non ci sarebbe nulla da assaporare in un'inedita soluzione, dettata dalla fantasia, agli scogli del mondo reale, se quello stesso mondo reale apparisse completamente eluso, collocato su uno sfondo troppo lontano. Il poeta comico può disporre di uno sguardo acuto, e la sua creatività alimentarsi di una solida (anche se non necessariamente sistematica) attitudine a scrutare il reale con occhi personali. Ma la scelta da lui operata del particolare da far emergere, del taglio espositivo di questo o quel soggetto, dell'argomento stesso da animare sul palcoscenico, tutto questo deve obbedire solo alle esigenze dell'arte, ai bisogni espressivi che egli stesso si costruisce, nei confini del suo strumento di comunicazione, che resta la commedia, destinata a svagare una platea allargata, a tenere avvinta l'immaginazione del pubblico. Non è tenuto, il poeta comico, a rispondere a interrogativi d'altra natura, appropriati per un cronista politico, o per un imbonitore di partito.[59]

La guerra è carica di morte, di piaghe e di miseria; ma la commedia non può fondarsi su questi soggetti. Essa raffigura gli effetti della guerra – esattamente come altre opere prodotte in età successive e in epoche di guerra – ma i colori principali di questa pittura sono le frustrazioni dell'uomo della strada, il suo scoramento, il rimpianto per un'esistenza più serena. Restano in ombra gli abissi del patimento, come non si dà l'assalto alle vette ardue del coraggio e della dedizione di patria. Contano, nella commedia, le cose ordinarie, d'ogni

giorno, quelle su cui la maggior parte della gente si concentra, nell'arco della vita: e sono le realtà dotate di forza evocativa più intensa di quanto s'ammetta comunemente. Così sarebbe miopia critica – se vogliamo tornare per un poco sull'esempio di quell'inizio degli *Acarnesi* già citato – interpretare come divertente monologo allusivo le parole dell'uomo che, a quanto confessa, odia la città e rimpiange i luoghi a cui si sente più legato, la sua casa nel podere, dove potrebbe raccogliere o produrre tutto quanto sia d'elementare necessità alla vita, senza dover acquistare nulla dai venditori ambulanti sulle vie cittadine (33-5). I temi della pace, dell'abbondanza, del benessere campagnolo sono travi portanti in questa commedia: come lo sono nella *Pace* e nei frammenti dei *Georgoi* (e non potremmo che attenderci tale ispirazione, in un lavoro che presenta come Coro i campagnoli, adombrati già nel titolo). Provata da anni e anni di guerra, la platea non aveva certo necessità di maggiori stimoli per entrare in armonia con questi temi.[60] Ma Aristofane sa essere anche assai più esplicito e diretto. «E come dici d'amare Demo, il Popolo, tu?» si sente domandare Cleone nei *Cavalieri*, «tu che da sette anni lo vedi abitare in giare e torrette buone per i gufi, e non ne senti compassione, ma l'hai stipato come in un alveare e intanto ne scremi il miele? Senza contare (continua l'accusa) che tu disperdi al vento le proposte di pace, chiudi loro la porta in faccia, quando noi le formuliamo.»[61] La parola d'ordine «niente pace, niente sesso», l'illuminazione brillante con cui, nella *Lisistrata*, le mogli mettono a tacere le armi, è un tema che consente ad Aristofane di offrire lo spettacolo della realtà vista con l'occhio delle donne. Ecco una moglie, che chiede notizie al marito sui progressi della pace (510 sgg.): «Quante volte, pur chiuse com'eravamo in casa, sentivamo che avevate, voi uomini, deciso male su un affare d'importanza. Sentivamo una fitta dolorosa dentro, ma col sorriso sulle labbra vi

domandavamo: "Ebbene, cos'avete deciso d'aggiungere, oggi in assemblea, riguardo al trattato di pace?". "Che hai a che fare con questo, tu?" diceva lui, "sta' zitta!" E io, zitta!». Più tardi (591), Lisistrata fa questa considerazione: anche se lei e le altre mogli soffrono per la mancanza dei mariti causata dalla guerra, la parte più amara tocca alle ragazze, che invecchiano senza uno sposo fra le quattro pareti della casa. «Ebbene, non invecchiano anche gli uomini?» si sente domandare, a risposta delle sue riflessioni. «Non è la stessa cosa» ribatte Lisistrata, «un uomo può tornare a casa dalla guerra coi capelli grigi, e subito ti sposa una ragazza in fiore. Ma per la donna passa così in fretta il tempo buono...» Esistono altre facce del pianeta guerra, è naturale: i giovani cavalieri che formano il Coro dell'omonima commedia incedono in alta uniforme, pieni di spavalderia; Dioniso, arruolato nella flotta, può subire l'addestramento duro da parte di Formione, come il più inesperto delle nuove reclute; quando la guerra è ancora alle prime battute, Pericle può essere tacciato da un poeta comico di codardia bella e buona perché non sa stare all'altezza del suo fiero talento oratorio.[62] Fondamentalmente, guerra e teatro comico sono entità fra loro inconciliabili: e se l'Aristofane della *Pace* e di *Lisistrata* sembra talvolta peccare di manierato sentimentalismo nel suo disegno di stati belligeranti che cooperano per creare la pace, e finalmente festeggiano insieme il momento in cui riescono a costruirla, non è ancora motivo sufficiente per negargli un fondo sincero di sentimento pacifista, al di là di queste sue creazioni.

C'è un elemento che il poeta comico condivide con l'uomo comune: ed è il sano (per non dire terra terra) realismo con cui l'uno e l'altro tendono a identificare i veri motivi dell'azione umana, sia che agiscano persone comuni, sia – soprattutto – uomini eminenti. Così, nel brano dei *Cavalieri* poco sopra citato, la nuda accusa sferrata contro Cleone d'essere insensibile ai problemi

del sovraffollamento non basta: vi si aggiunge la metafora dello «scremare il miele» da quell'alveare immaginario che era diventata Atene, per insinuare che il personaggio riusciva (non è detto come) a trar vantaggio dalla situazione, riempiendosi le tasche. Ogni volta che un personaggio o una linea politica s'attira una robusta antipatia, corre voce che – sotto sotto – han lavorato corruzione e affari poco puliti. Per associazione d'idee, stravaganze personali in tema di comportamento sociale o erotico sono liberamente introdotte, e poste in risalto. Pericle, l'«Olimpico», e la sua Aspasia – lo abbiamo già notato – si prestavano facilmente per un comico travaso delle personalità in questo o quel ruolo mitologico.[63] Nel *Dionisalessandro* di Cratino s'insinua che Pericle, come Paride, sia riuscito a gettare il mondo nel baratro della guerra per interesse personale, per via di una donna: e lo spunto è parente stretto (forse ispiratore) dell'idea comica espressa negli *Acarnesi* di Aristofane, secondo cui causa radicale della Grecia messa a soqquadro erano state tre donne di piacere, una di Megara, rapita da tre giovanotti ateniesi avvinazzati, e due sequestrate per rappresaglia dalla casa di Aspasia. Fu per questo che l'«Olimpico» soffiò sul fuoco di un conflitto commerciale fra le due città con i suoi decreti «megaresi», scritti come canzoncine da cantare a una festa (*Acarnesi* 515 sgg.). Riandando con il pensiero alla *Pace*, in un brano che è stato definito «un cattivo, non strettamente necessario colpo di striscio vibrato a Pericle», Aristofane fa dire ad Ermes che il marcio incominciò con il processo a Fidia (lo scultore era stato accusato di frode riguardo all'oro che doveva servire per l'erezione della statua di Atena nel Partenone); e allora Pericle attizzò la fiammata della guerra per crearsi intorno una cortina di fumo, ed evitare così attacchi analoghi alla sua persona.[64] Ma il vento delle simpatie è incostante: nel giro di un decennio, nei *Demoi*, i «Borghi», ecco Eupoli far risuscitare Pericle come uno dei

grandi statisti del passato che dovranno sottoporre ad esame accurato la situazione presente di Atene, per consigliare ed ammonire.

Ampia è la sfera espressiva dell'antica commedia politica. Spazia da allusioni fugaci a persone viventi e a episodi d'attualità, fino a plasmare un intero contesto politico come soggetto di un lavoro. E a far da quadro scenico alla situazione politica prescelta può essere un ambiente evocato dal mito, così come un realistico sfondo desunto dall'esistenza di ogni giorno. Ora, bisogna considerare che il terreno degli affari pubblici ateniesi che si possono fregiare del titolo di «politici» è ampio e vario: quindi una trattazione della commedia politica potrebbe arricchirsi di esempi chiarificatori da molti altri passi testuali, e abbracciare assai più soggetti di quelli scelti per l'analisi fin qui condotta. Brani, ad esempio, relativi all'amministrazione delle finanze statali, o alle pratiche di tribunale. In ambiti come questi la commedia politica – come s'è visto con particolare rilievo nelle *Vespe* – sfuma in quel genere che potremmo più opportunamente definire «commedia sociale». Quanto alle ideologie politiche, i poeti comici, che mettono il presente alla berlina, possono facilmente attirarsi il marchio ora di conservatori, ora di idealisti inguaribili: con la massima naturalezza essi infatti puntano l'indice contro le magagne di oggi, e fanno nostalgici confronti con il «quanto si stava bene una volta...», o insinuano utopie con il «che bello se...». Tornando ad Aristofane, per quanto le sue idee personali possano trasparire dall'opera, né l'uno, né l'altro marchio appaiono inadeguati. Certo, per qualcuno della generazione di Cratino, il poeta era un giovanotto brillante e precoce, tarlato dallo stesso intellettualismo eversivo di Euripide.[65] Qualunque sia la scelta da noi operata sui testi aristofaneschi, resta sempre un modo, uno stile di rappresentare nella sua commedia le vicende pubbliche, così fondamentale per l'aspetto di testimonianza storica

e per l'apprezzamento letterario che è doveroso dedicarvi una nota conclusiva di risalto. Ed è l'elemento dell'immaginazione creatrice, della fantasia che impera sulle linee costruttive dell'opera, pur con l'intensa sincerità, il dettagliato verismo con cui i singoli episodi, i personaggi, le minuzie dell'ambiente si modellano sul mondo della realtà. E così, per buona parte, il risultato poetico di un gioco teatrale congegnato con maestria è quello di offrire una via di fuga da quest'universo della realtà a un altro dell'immaginazione, dove i sogni (alcuni, se non tutti) sanno farsi concreti.[66] E sarà la faccia del pianeta comico che noi esploreremo con maggior curiosità nelle pagine che seguono.

7. AVVENTURA E FANTASIA

Aristofane, *Uccelli*: ad apertura di scena, entrano due uomini. Sono in viaggio. I luoghi lontani, esotici, sono un paradiso per l'immaginazione delle platee, e per chi compone pensando ad esse. I commediografi del quinto secolo non fanno eccezione. La pura idea che qualcuno sia in viaggio – per mete prossime o fuorimano, non importa – è un trucco del mestiere che non delude mai: eccita la curiosità di chi legge o ascolta, predisponendolo al seguito. Delle undici commedie di Aristofane altre tre, *Tesmoforiazuse*, *Rane* e *Pluto*, si aprono con una coppia di persone, viaggiatori in movimento. Negli *Uccelli* (come già nella *Pace*) il tragitto è a un mondo che sovrasta questa nostra terra; nelle *Rane*, come nei *Demoi* di Eupoli e in altre commedie note solo da reliquie, una parte della trama s'ambienta nell'Ade, sotto la crosta della terra. Questi poeti della scena inventano una via di fuga dal concreto che ci circonda trasferendo fisicamente l'azione in un mondo diverso.

Gli *Uccelli* fallirono la palma più ambita nel 414. Ebbero il secondo premio. Chissà, forse mentre la festa si spegneva, qualcuno avrà domandato ad Aristofane co-

me fosse approdato all'ispirazione di due che si mettono per strada decisi a staccarsi da Atene per sete di pace e di serenità, e finiscono col fondare una città nuova nei cieli, quella Nubibaggiania (*Nephelokokkygia*) che per il lettore moderno appassionato di cose greche, aristofanesche in particolare, è sinonimo immediato di Utopia, ma un'utopia speciale, impalpabile, quella dei castelli in aria, dei pii desideri, delle nuvole fritte. Può darsi che il maestro abbia risposto a quel suo interlocutore, o forse non lo fece: creare è un conto, ripercorrere il processo poetico è ben altro. Per i lettori di venticinque secoli dopo la strada della riscoperta è ancor più arrischiata. Eppure, ciò non esclude che riflettere su questo o quell'elemento dell'invenzione poetica, studiandone i reciproci rapporti, conservi una sua utilità: anche se non abbiamo la presunzione di disegnare la topografia completa dell'immaginario aristofanesco.

Uccelli, a comporre il Coro. Perché? *Uccelli* non era un titolo originale. Aristofane ne era al corrente già da un decennio abbondante (*Cavalieri* 522; si veda sopra, p. 667 con la nota 21). Ma il Coro in piume, squame, o forme varie non umane che noi abbiamo interpretato (e forse Aristofane stesso interpretava) come suggestivo relitto di un genere di commedia molto, molto primitiva, era un ingrediente scenico che ancora al tramonto del quinto secolo teneva il campo, proprio perché ancora fertile di emozioni per la fantasia. Ragione non ultima, un Coro così concepito, con la sua sfida, o meglio l'invito allo spettatore ad identificarsi con i suoi membri, si fa comodo veicolo per un'incursione in altri spazi, non necessariamente fisici (benché, in questo caso, il trasferimento al mondo degli alati fra le nubi *sia* un mutamento spaziale): ma, qualunque sia il quadro scenico, sempre è garantito un volo attraverso la sfera straordinaria di un sistema di valori controcorrente, forse di pura, consolatoria evasione. «Se voi ci seguirete su questa nostra strada» sembra argomentare la fantasia comica così impostata, «godrete di tutte quelle cose che ora vi sognate.» Il Coro alato di Aristofane non si sottrae a questa linea: dopo aver rivendicato a sé, con varietà d'esempi, i ricchi benefici resi dagli uccelli all'umanità – elenco che include l'affermazione del proprio ruolo nella Creazione cosmogonica[67] – ecco infine il catalogo dei vantaggi concreti di chi possiede un paio di ali: con esse, lo spettatore potrebbe evadere dal teatro, tornare a casa, farsi uno spuntino e poi tornare al suo posto; potrebbe anche involarsi, e provvedere in tutta calma ai suoi bisogni; potrebbe anche fare una capatina dalla moglie d'un altro, mentre il marito è lì, seduto in fila d'onore, al teatro, ignaro (785-96). Si possono riferire, di passaggio, due varianti a questo stesso motivo. *Nuvole* 1115-30: il Coro (le «Nuvole») si rivolge ai membri della giuria teatrale, promettendo clima splendido, se favoriranno con il loro voto la commedia, e un bell'acquazzone in caso contrario (nella realtà, i giudici delusero le «Nuvole»: la commedia fu sconfitta);[68] infine, in un frammento dei *Theria*, «Animali», di Cratino, le bestie che hanno dato titolo alla commedia sono protagoniste di un'arringa che dimostra i vantaggi, per l'uomo, di una nutrizione a base di radici e di pesce; e *Theria* era anche una commedia di quelle (ce ne fu un'intera serie) con puntate fantastiche nel paese «di Cuccagna»: il tema del cibo a bizzeffe, senza lavoro per produrlo, con le stoviglie che si lavano da sole, le pentole spontaneamente sul fuoco... Il tutto, in un passato indorato dall'immaginazione, o in uno spazio strano, non identificato, oltre l'arcobaleno.[69]

Ebbene, una trama fantastica può costruirsi anche senza ricorso a un Coro di animali o esseri da fiaba: per contro, si può mettere in scena un Coro altamente suggestivo e decorativo, senza travestirlo di piume o di pelli. Ma la scelta delle creature alate come coreuti offrì al poeta degli spunti prodigiosi, sia visivi, sia musicali, e il testo della commedia è la dimostrazione più chiara

dell'impeto artistico con cui Aristofane seppe sfruttare quei due lati. Nei duecento versi iniziali della commedia si riconosce una funzione portante: costruire un trampolino di lancio per una successiva cadenza, meravigliosamente arricchita, di pezzi canori e d'un ingresso fastoso del Coro.[70] Il tema ornitologico affiora fin dalle prime battute, in una forma inconfondibile del metodo creativo di Aristofane, quella cioè di plasmare una scena, una vicenda drammatica, partendo da un'espressione linguistica. *Ornis* significa in greco «uccello» e, per estensione, «presagio». Nell'esperienza comune ci si aspetta che delle persone in procinto di mettersi per via abbiano dei «presagi», dei «pronostici» sul loro viaggio: ma i due eroi di Aristofane reggono in mano, letteralmente, sotto forma d'oggetto, l'*ornis*, ciascuno un pennuto in carne ed ossa, acquistato poco prima al mercato. La meta dei due è un uomo-uccello, Tereo, il re della leggenda che subì la metamorfosi in upupa. Prima che i due s'abbocchino con lo strano personaggio, c'è un battibecco (così voleva la convenzione comica) con un uccello-servo.[71] Il successivo scambio d'idee con l'Upupa-Tereo fa fiorire l'ispirazione di fondare una città nuova di zecca, degli uccelli, e quindi i pennuti sono convocati a un raduno generale per esser convinti ad abbracciare il progetto. Musica e melodie incorniciano con naturalezza il quadro. Upupa lancia subito un ispirato richiamo alla sua compagna, Procne, l'usignola, con un'arietta lirica trascinante (209 sgg.). La risposta dell'usignola è una melodia, in forma di assolo di flauto. Poi l'Upupa proclama un'adunata massiccia d'ogni volatile, di campagna e di giardino, di monte, di palude e di marina (227 sgg.). Con scaltro virtuosismo la lingua di Tereo-Upupa altalena dal verso di pennuto al discorso umano, e viceversa: la struttura metrica del passo è spia – una spia di chiara eloquenza – di uno spartito canoro d'alta tecnica e di elaborate figure di danza, con rapido variare d'accento e di ritmi ogni volta che il cantore si rivolge a un nuovo gruppo d'alati, chiamandoli a sé.[72] Ed alla fine del canto, quando gli uccelli, alla spicciolata, fanno il loro ingresso nell'orchestra, sono gli sgargianti costumi dei coreuti, ciascuno diverso dall'altro, con l'effetto decorativo, a suscitare sorpresa e ammirati commenti. *Gli Uccelli* non è l'unica commedia in cui i membri del Coro godano di individualità spiccata (il lavoro di Eupoli, *Le Città*, per fare un esempio, presentava, come è ben noto, un Coro costituito da città diverse, distinte per nome, fr. 231-3 K): certo, è difficile pensare a un'occasione più abile di quella aristofanesca per la brillantezza spettacolare. Ad ogni modo, per le epoche successive gli *Uccelli* incarnano, per antonomasia, il lato musicale della Commedia Antica al suo vertice di sfarzosità scenica.

Più sfuggente, forse, ma non meno denso di significati come ingrediente del comico è il complesso di idee metaforiche concernente l'aria e l'ambientazione sospesa, su in cielo. «Elevato, sospeso», *meteoros*: ecco una parola che fece fiorire una delle più magiche e celebri acrobazie sceniche dell'intero Aristofane, quando nelle *Nuvole* il poeta ci mostra Socrate che, letteralmente, si sospende, galleggia nell'aria in una cesta, per poter sublimare la sua mente (per gioco di metafora) fino agli oggetti «sublimi», e così mischiare il suo pensiero all'aria alla quale (giura Socrate) esso è affine (227 sgg.). In modo analogo, le parole significanti «volare» e «prendere le ali» (come nelle *Nuvole* 319) possono riferirsi a un eccitato scatto della mente, come a un vero e proprio involarsi fisico. Questo gioco fitto di rimandi fra *Nuvole* e *Uccelli* nell'uso di un tale sistema metaforico (aria e volo) è stato studiato con acume,[73] e una splendida vetrina del campionario simbolico è l'elaborata rassegna d'individui che si presentano desiderosi di «ali» dispensate dalla nuova città degli uccelli. Ecco Cinesia, il poeta di ditirambi: desidera le ali per innalzarsi sublime e far incetta di materiali per i suoi preludi dai

nembi, preludi turgidi... d'aria, di fiocchi di neve, «celestiali», scurofulgenti (1383 sgg.). Arriva un delatore di mestiere: è il prossimo postulante e viene gratificato dall'eroe della commedia d'una ironica lezione sul potere insito nelle parole di «far spuntare» le ali al cervello delle persone (1437 sgg.). Da una certa angolatura, l'intera commedia può leggersi come un fiabesco stacco dalla realtà concreta, tuffo nel cuore d'un mondo d'aria in cui un uomo ben dotato di sangue freddo e d'una lingua sciolta può averla vinta su tutta la linea e perfino costringere gli dèi dell'Olimpo a scendere a patti con lui. Gilbert Murray (1933), che considerava gli *Uccelli* pezzo esemplare di «commedia d'evasione», traccia un quadro esauriente dei processi, delle tensioni in politica interna, delle asprezze in politica estera che affliggevano Atene all'epoca in cui gli *Uccelli* andarono in scena: un'evasione da questo clima pesante sarebbe stata salutata con gioia dal cittadino comune. C'erano, allora, molti problemi aperti e urgenti, che però non giungono a scalfire la superficie visibile della commedia. Ma, d'altra parte, come giustamente sottolinea Murray, il testo conserva ancora frecciate mordaci ad alcuni bersagli politici cui Aristofane è troppo affezionato: Cleonimo, Pisandro, Diitrefe, Clistene. Intatta, negli *Uccelli*, la tecnica d'aggressione propria della commedia politica: quei personaggi sono trafitti crudelmente dove scoprono il fianco, nei punti deboli delle loro pecche vere o ingigantite, una manna del cielo per i vignettisti politici di oggi, come per i poeti della Commedia Antica in Atene: un grassone, uno senza barba in una comunità dove tutti gli uomini «veri» se ne ornano, la vigliaccheria classica di quello che getta alle ortiche lo scudo pur di salvare la pelle nella fuga generale, macchietta, quest'ultima, divenuta luogo comune.

Ma a parte tutto questo, esiste negli *Uccelli*, come in diverse commedie del quinto secolo, un altro genere di cinghia di trasmissione con la realtà, che gioca un ruolo singolare quando si tratta di commedie basate su soggetto fantastico. Talvolta, a quanto sembra, il sogno diverte soltanto se il mondo vero attuale vi rifà discretamente capolino. Così se un «decretiere» (un estensore professionista di decreti) si presenta a Nubibaggiania, la sua mercanzia – decreti, come s'è notato, redatti in prosa[74] – non è soltanto spassosa (ma anche pensosa) critica ai metodi dei legislatori pubblici: vi riconosciamo un'irruzione del mondo della realtà fra le nuvole vaporose, con una funzione affine a quei dettagli di vivido realismo che talvolta ci si affacciano nei sogni più piacevoli. L'ambasceria di Posidone, di Eracle e di un dio forestiero a negoziare una tregua con gli uccelli include entrambi gli elementi, della fantasia e della satira corrosiva della religione olimpica ufficiale (per quanto ufficiale e stabilita la si possa definire, nell'Atene del tempo). Ma un altro fattore che attrae (e non meno per le implicazioni che, sappiamo, avrebbe avuto negli sviluppi dell'arte comica posteriore) è il profondo divario di caratteri colto in tre figure che s'impegnano nella medesima azione: Posidone, pieno di sussiegosa consapevolezza; Eracle, rozzo e sempliciotto, voltagabbana prono alla voglia di cibo; e infine il nume straniero, il dio Triballo, il più esposto, nel terzetto, al negativo pregiudizio razziale, sempre a litigare (fra le altre sue difficoltà) con un greco sgrammaticato. All'apertura di questa scena (1565 sgg.), un'impressione straniante è offerta dalla circostanza che il nostro eroe, al quale questi dèi strampalati devono rivolgersi, è troppo assorto in problemi di cucina (sta allestendo una grigliata di uccelletti, giustiziati come rivoltosi contro l'ornitocrazia) per dar spago ai questuanti; ma quando si vara la trattativa, ecco che spezzoni di legislazione attica (inclusa una citazione da Solone, 1661 sgg.) sono calati sul tappeto: particolari realistici che donano smalto alla fantasia, alla satira, all'ingrediente (almeno così ci pare di scorgere) della nota sociale.

Del lavoro che salì sul podio più alto, sopra gli *Uccelli*, cioè dei *Komastai*, «Festaioli», di Amipsia, non conosciamo nulla oltre il puro fatto della vittoria. Terza si classificò una commedia di cui ci è noto quel tanto (e non è caso isolato) che ci fa rimpiangere di non saperne di più. Si tratta del *Monotropos*, «Il solitario», di Frinico. «Mi chiamano solitario» dice un frammento, 18 K, «perché io faccio la vita di Timone: niente moglie, niente schiavi, carattere ruvido, scostante, malinconico, taciturno: sono uno che basta a sé.» Ecco un altro modo di evadere: la misantropia, il rifiuto caparbio della comunità, del prossimo e dei suoi metodi di vita. Pochi anni avanti, al concorso lenaico del 420 a.C., Ferecrate aveva messo in scena il lavoro *Agrioi*, «Selvatici», il cui Coro era evidentemente un bel ritratto collettivo di quella genia di persone, desiderose di vivere al di fuori degli schemi convenzionali, senza zavorre di famiglia e amici. Timone figura un'altra volta come modello di misantropia in *Uccelli* 1549, ed Aristofane ricorre ancora a questo tema nel 411 a.C., in un pezzo lirico della *Lisistrata* (805 sgg.). Ci interessano qui un paio di punti. Timone di Atene – grazie soprattutto all'elaborazione di Luciano e di Shakespeare – è meglio ricordato come personaggio di fantasia che come uomo reale: ma non c'è dubbio che reale egli fosse, e anzi merita d'esser registrato come modello del processo poetico per cui una persona in carne ed ossa, con nome e cognome, può prestare alcuni tratti della sua fisionomia morale al lavoro creativo dell'immaginazione. All'origine di tutto c'è lo schizzo satirico d'una personalità ben definita; poi la vignetta vive di esistenza autonoma e contribuisce al fissarsi di una maschera da teatro. Intendiamoci: non ne consegue automaticamente che Ferecrate e Frinico s'impegnassero a condurre uno scavo etico nelle psicologie dei loro due misantropi, con lo stile che sarà caratteristico di Menandro, nel tratteggio morale di quel genere di protagonista nel suo *Dyskolos* («Il misantropo», appunto) composto un secolo più tardi (anzi, è del tutto improbabile che i due maestri della Commedia Antica si prefiggessero tanto). Ma se la figura di Timone è prima di tutto preziosa come promemoria esemplare di un processo ancora diverso in cui la realtà si trasmuta in fantasia, un genere di commedia che s'impernia sul comportamento sociale di uno o più dei suoi personaggi merita bene d'essere osservato come uno degli avvenimenti culturali del quinto secolo a.C., un avvenimento destinato a farsi capostipite di una progenie secolare.

Se, nella nostra analisi, il termine «fantasia» può aver dato l'impressione di una certa elasticità d'applicazione, anche l'espressione «avventura» potrebbe debordare, sotto certi profili, dai suoi rigidi confini semantici. Il puro fatto d'imbattersi in figure di (diciamo così) Uomini-formica, o in un Coro di Pesci e di Caproni, «fa» avventura: cioè episodio possibilissimo, naturale nella sfera della Commedia Antica, almeno quanto è improbabile nella vita reale o in altra sfera della letteratura. Ad ogni modo, c'è un tipo d'intreccio d'avventura che merita singolare, per quanto concisa, ricognizione a questo punto dell'analisi. Ed è quel genere di storia che implica «avventure» del nume del teatro in persona, Dioniso: l'esemplare caratteristico è la commedia *Rane*; già abbiamo fatto menzione di altri lavori, con Dioniso protagonista, firmati dai più illustri rivali di Aristofane, e intendiamo dire il *Dionisalessandro* di Cratino e i *Tassiarchi* di Eupoli.[75]

Le avventure di Dioniso sono soggetto frequente nella tragedia, nel dramma satiresco, nella commedia. Dal lato del teatro comico, il tema è d'interesse particolare, pari a quello dei Cori animaleschi, nel suo sopravvivere come relitto, plausibilmente, di un fattore primordiale del dramma, con un'origine remota, con una sua evoluzione lunga e la capacità di tenere ancora il campo negli agoni poetici del quinto secolo avanzato. C'è un tratto scenico ricorrente nei pezzi interpretati da Dioniso, un

tratto destinato a proiettarsi avanti nel tempo, in canovacci d'avventure e d'identità travisate, e lo possiamo opportunamente definire «schema del travestimento» (se poi sia corretto, o arbitrario, applicare il termine a una figura divina che assume uno o più ruoli umani, non è questione che debba ora frenarci). Nel *Dionisalessandro*, per ragioni che ignoriamo, Dioniso figura nei panni di un pastore sulle falde dell'Ida, un apprendista alle prime armi e pasticcione, senza dubbio, che si viene a ritrovare – sostituto di Paride – nel bel mezzo del «giudizio delle dee», la gara di bellezza celeste; eccolo poi passare da Troia, per prendersi Elena, e poi tentare, senza successo, di mascherarsi da ariete (mentre la donna s'era travestita da altro animale, forse un'oca), con lo scopo di sfuggire alla cattura e al castigo; finalmente è consegnato al carceriere, ma – ne siamo sicuri – riuscirà ad evadere. Il Coro era composto di satiri (benché, forse, gli si affiancasse anche un Coro secondario di pecorai o di mandriani); l'ispirazione occasionale del dramma – ed è il motivo per cui ne avevamo già trattato in precedenza – era un'aggressione politica a Pericle, congegnata in ogni particolare. Nei *Tassiarchi* (il Coro, presumibilmente, era composto da ufficiali dell'omonimo rango), Dioniso non appare più come sedicente pecoraio, ma nelle vesti di una recluta, nella flotta dell'ammiraglio Formione: e come tale è sottoposto (fra l'altro) a un addestramento, subisce una lezione di voga di cui Aristofane ci fa sentire, chiara, l'eco, quando si giunge, nelle *Rane*, alla scena dei rematori.[76]

Le *Rane*, come gli *Uccelli*, è una commedia colma di musica e di poesia: e questo non accade solo perché annovera, come tema principale, un duello d'arte tra poeti di tragedie. Come gli *Uccelli*, con la loro rielaborazione del mito cosmogonico, l'altra commedia rimodella per il suo copione d'avventure dionisiache un grappolo d'immagini correnti sull'Aldilà. Come era a conoscenza dell'antico testo *Ornithes*, così Aristofane sapeva che

già esisteva, come titolo carico d'anni, *Batrachoi*, «Rane».[77] Il Coro delle Rane è uno splendente intermezzo, che poi lascia libero campo al Coro degli Iniziati ai Misteri, per una complessa sequenza di inni processionali, che funge da *parodos* corale. Dioniso, che prima impersona Eracle, poi un critico letterario, conserva sempre quella sua aria di dilettante svagato che già gli abbiamo riconosciuto quando indossava i panni del pastore o del marinaio. Spingendo indietro lo sguardo dall'osservatorio della commedia posteriore, possiamo scorgere come quest'antica tradizione comica d'avventura a sfondo mitologico sia stata vigorosamente soffocata dal genere del grottesco mitologico, che deriva soprattutto dalla tragedia, fondamentalmente dal modello più tardo, più ricco d'avventura, del dramma euripideo. E questo, insieme a quel nocciolo poetico delle *Rane* che più si stampa nel ricordo del maggior numero di lettori, cioè la disputa letteraria sui destini della tragedia, sarà fra i temi della prossima trattazione.

8. LA VITA INTELLETTUALE

438 a.C.: Euripide rappresenta la tetralogia drammatica che include il *Telefo*. Aristofane è ancora un ragazzo. Forse, quando assiste al *Telefo* è la prima, o una delle prime volte, che varca la soglia del teatro. O forse neppure vide quello spettacolo. Ma tredici anni più tardi, negli *Acarnesi*, ecco il giovane comico ispirarsi a uno dei punti di forza di quella tragedia, la scena-madre con il monologo del protagonista, per ricrearne un'eco caricaturale sulle labbra di Diceopoli, eroe della sua commedia. Anche il contorno scenico diviene oggetto di parodia. Trascorrono altri quattordici anni: nel 411 vanno in scena le *Tesmoforiazuse*, e l'intera sequenza del *Telefo* è rimodellata, questa volta in un traliccio drammatico molto diverso. Ed eccoci alle *Rane*, anno 405: il re-

divivo *Telefo*, dramma della generazione trascorsa, resta ancora un ghiotto bersaglio comico. Ma c'è di più. Perfino nel *Pluto* (a un cinquantennio di distanza) riaffiora un'allusione: non è certo se direttamente al *Telefo* o se, di riflesso, a una reminiscenza euripidea espressa da Aristofane nei suoi *Cavalieri*.[78]

Quello del *Telefo* è uno dei molti esempi che potremmo scegliere ad illustrare come l'interesse di Aristofane per forme letterarie più blasonate di quelle della sua specifica sfera comica non fosse attitudine giovanile, ma una costante dell'ispirazione. Il caso del *Telefo* stabilisce però un caposaldo critico immediato: dal punto d'osservazione del poeta comico (e, di rimbalzo, della sua platea) l'«essere d'attualità» è circostanza che può assumere significati ben diversi, a seconda che si applichi alla sfera della politica, o a quella della creazione intellettuale. Certo, esistono temi politici duraturi nel tempo, e questioni che gli uomini pubblici non possono permettersi mai di dimenticare; ed è anche vero che alcuni movimenti di letteratura o di pensiero sono meteore fugaci. Ma sul piano generale crediamo che la distinzione da noi posta sia sensata: nell'esistenza intellettuale c'è una dimensione sottratta al fluire del tempo, l'autore che continua a vivere grazie alla sua creazione, saldamente identificato con essa dalla maggior parte del pubblico. È un dato utile da ricordare, questo, quale correttivo all'idea semplicistica che la commedia funga da istantaneo specchio dell'ambiente contemporaneo.

Le allusioni letterarie in Aristofane: un ventaglio che da Omero si apre fino ai drammi in scena alle più recenti celebrazioni teatrali. Più fitte le allusioni ai poeti di tragedie, e fra tutti il più bersagliato è Euripide, che appare come personaggio in carne ed ossa negli *Acarnesi*, nelle *Tesmoforiazuse*, e nelle *Rane*. In questo campo, come spesso altrove, riconosciamo in Aristofane l'erede di una tradizione comica già ricca. Ridisegnare saghe di dèi e di eroi su registri più dimessi e quotidiani è di per

sé fonte di spasso: ma, si sa, l'effetto finale s'acuisce se nel nuovo contesto comico viene calato, dalla sua sfera di sublimità, il linguaggio poetico di questa o quella precedente versione tragica del mito. C'è un altro modo, simile, di creare incongruità verbale: è quando l'uomo comune, eroe della commedia, si stacca dai moduli espressivi della quotidianità, che sarebbero stati in armonia con la sua attuale vicenda, e sale temporaneamente sul piedistallo fornitogli da una scrittura poetica più ispirata ed eccelsa, calco lirico, tragico dei sentimenti che si accinge a esprimere. L'analisi moderna della commedia classica racchiude nei termini di allusione, parodia, caricatura questa complessiva costellazione di comici espedienti. Ne abbiamo citati in precedenza[79] certi esempi – in contesti diversi – dalla commedia dorica, per mano di Epicarmo, e dai palcoscenici attici, in lavori usciti dalla penna di Cratino, contemporaneo assai più anziano di Aristofane. Ma dovremo citare ancora tre passi da Cratino per mostrare che allo spettatore del quinto secolo non dovevano suonare sorprendenti né gli spunti tratti dalla storia letteraria, né le figure dei poeti in panni comici. Gli *Archilochoi* di Cratino, datati poco dopo il 449 a.C., fecero da battistrada alle *Rane* nel senso che comprendevano un certame fra «Archiloco e compagnia bella» da un lato, Omero – forse spalleggiato da Esiodo – dall'altro; ecco poi *Odysses*, altro titolo plurale dello stesso conio, con «Odisseo e i suoi» alla ribalta in una parodia dell'episodio del Ciclope nel poema omerico; infine, *Pytine*, «Damigiana», la commedia che strappò alle *Nuvole* il premio nel 423, e che esibiva come personaggio Cratino in persona, ai ferri corti con la legittima consorte Commedia per i suoi rapporti con l'amante, Ubriachezza.

Ci si è posti spesso una domanda: in questo rappresentare poeti e poesia da parte dei commediografi agiva lo svago scherzoso allo stato puro, o c'era qualcosa di più? Per certa angolatura, il quesito è una forma di rea-

zione all'attività critica di certi chiosatori, cioè la caccia spietata e l'elaborata analisi delle allusioni. Viene spontaneo chiedersi se una platea di migliaia di spettatori potesse condividere, pari pari, il gusto con cui la persona colta assaporava l'eco, l'accenno letterario parodistico. Che tutti cogliessero tutto è da escludersi. Ma l'esperienza moderna dello spettacolo satirico o cabarettistico prova che non esiste l'obbligo per la totalità della platea, indistintamente, di catturare al volo, ogni volta, ogni sottinteso, ogni sfumatura maliziosa. La risata è contagiosa. La satira offre gradini diversi di comprensione. Infine, nell'esecuzione teatrale la voce e il gesto, talvolta con l'appoggio di costumi e arredo di scena, sanno caricare di significato le parole. Splendido esempio è la caricatura dell'*Elena* di Euripide nelle *Tesmoforiazuse*, 846-928. Qui gioca non piccolo ruolo il fatto che possediamo intero il testo parodiato. La vicenda narrativa è lineare, di comicità aperta. Un parente di Euripide (Mnesiloco, così è chiamato più d'una volta) è stato sorpreso, travestito da donna, mentre in piene Tesmoforie (feste religiose riservate alle sole donne) spezza una lancia in difesa di Euripide. Passa un brutto momento, e per tentare di cavarsela entra via via nei panni di eroi dei drammi d'avventura euripidei, prima spedendo un messaggio con un sotterfugio ispirato al *Palamede*, poi attingendo alle tragedie degli anni più recenti, *Elena* e *Andromeda*, al fine di permettere al personaggio Euripide d'interpretare la parte dell'eroe che soccorre la sua eroina alle strette. Ma scendiamo nei dettagli. I due primattori di queste scene – Euripide e il parente – s'ammantano di quei loro lustrini fasulli da tragedia, ma la mascherata sublime ridiventa pedestre, una e più volte, per l'invadenza di un terzo personaggio, una guardia delle cerimonie del tutto ottusa. Ma questo non basta. Il testo si screzia, qua e là, di venature critiche, di acidula satira letteraria, aperta o velata. Un esempio. L'ampio discorso che serve da prologo nell'*Elena* è liquidato in sedici versi, incluse le battute interlocutorie, con una scelta delle citazioni improntata a sofisticata malignità; ci sono tratti di parodia scenica e musicale (855, presso la tomba di Proteo; 914 sg., l'ispirato lirismo del riconoscimento); inoltre ci sono più sotterranei sberleffi, più lievi echi distorti del linguaggio euripideo che nel fragore delle risate generali non si propongono certo come rompicapo per lo spettatore comune, ma per chi è fine intenditore di Euripide,[80] ed esperto del suo testo, sono una gustosa aggiunta, che insaporisce il comico.

Analogo spessore di messaggi è ben riconoscibile nella collana di scene che, per antonomasia, è il vertice dell'antica commedia a sfondo letterario, vale a dire il duello poetico fra Eschilo ed Euripide nella metà conclusiva delle *Rane*. Non è senza significato che dopo gli episodi avventurosi «dionisiaci» nella prima parte dell'opera, Aristofane si metta di puntiglio a gettare le fondamenta per il successivo agone fra i due poeti della tragedia (738-894, ampio preludio alla sezione 895 sgg.); subito dopo la prima schermaglia fra i poeti, Aristofane s'affanna a prevenire – per puro intento adulatorio verso la platea – l'insinuazione sempre incombente che le successive scene di duello tragico avranno un'aria troppo da intellettuali (1099-118).[81] Benché l'elemento musicale sia svanito, percepiamo il profilo della parodia costruita da Euripide sulla lirica di Eschilo, e di quella che Eschilo ricama sull'euripidea. La caricatura della poesia eschilea è densa di nomi d'eroi, e ha in sé il respiro dell'epica, dell'antica poesia corale con i suoi strascicati ritmi dattilici; per contro, i saggi di composizione corale e di canti a solo nello «stile» di Euripide sono esibiti con l'accompagnamento di una musa nelle vesti di una danzatrice con nacchere, ed Eschilo ha buon gioco nel rappresentare quei pezzi poetico-melodici come volgari, troppo moderni, appiattiti al di sotto del piano regolare della tragedia d'arte, au-

tentica.[82] Ora, ad un primo livello di lettura, questa scena rivela il pieno gusto dello sberleffo. Ma subito affiora un secondo livello d'interpretazione, da cui balenano spunti più seri, se oltrepassiamo il primo velame del duello caricaturale fra gli stili poetici, e assaporiamo la finezza dell'analisi tecnica sui metri delle strofe liriche, ora aperta (come a 1323), ora implicita. Ma altri due livelli si scoprono, con funzioni nuove, di quei canti lirici che si contrappongono, e dell'intero arbitrato letterario di cui essi sono ingredienti. Gli argomenti dell'una e dell'altra sponda, i ricami allusivi, i saggi scelti a illuminare le posizioni rientrano in una più ampia antitesi fra nuova e antica tragedia, che potrebbe anche leggersi come urto fra generazioni; infine, disegnano un più profondo contrasto fra l'etica tradizionale e la moderna, insomma una guerra di valori. Non è casuale che nei *Daitales*, «Banchettanti», opera del 427 a.C., primo ingresso di Aristofane nel teatro, il figlio Probo sia stato educato sul testo di Omero, il figlio Ribaldo sulle pagine della nuova retorica; oppure che nelle *Nuvole* Fidippide trafigga così crudelmente suo padre decretando il disprezzo per Simonide ed Eschilo, recitando una tirata di Euripide sull'incesto tra fratello e sorella (1371).[83] Il pilastro ideale, per riportare le esatte parole di Eschilo nelle *Rane* (1054 sg.), è che «da piccoli, i bambini hanno il maestro di scuola per insegnar loro: ma da giovani hanno i poeti». La tesi che la letteratura sia legata a filo doppio con l'educazione genera un piano d'interpretazione ancor più ricco e intenso: è bello pensare che le *Rane* costituissero una testa di ponte per l'affermarsi e il saldo imporsi di quest'idea.[84]

Ma Eschilo ed Euripide erano anche due figure, due personalità poetiche storiche. Quanto dei loro tratti concreti rientrava nell'affresco comico? È un quesito interessante. Non dobbiamo dimenticare che Eschilo era scomparso da più di un cinquantennio, qualche anno prima della nascita di Aristofane. Quindi né il poeta, né l'assoluta maggioranza della platea potevano serbare un ricordo personale di lui. Al contrario Euripide avrebbe ben potuto essere (ma non ci sono motivi stringenti perché lo fosse davvero) una figura conosciuta nelle strade e piazze d'Atene, con fisionomia e tics riconoscibili; ma anche in tal caso, considerato il contesto scenico in cui il personaggio agisce (a meno che ogni suo tratto caratteristico fosse ricollegabile ai vari lati della sua arte drammatica), quell'eventuale notorietà difficilmente avrebbe giocato in favore del complessivo effetto comico: anzi, poteva essere d'intralcio, come fattore sviante. In una scena degli *Acarnesi* (407 sgg.) Euripide è colto mentre a casa sua compone drammi, con «i piedi in alto», circondato dai costumi dei personaggi creati per le passate tragedie: un quadretto realistico, diremmo d'acchito. In realtà il ritratto si rivela più uno stampo stereotipo del poeta intellettuale, che lo specchio sincero di quella precisa persona. È una figura fabbricata in armonia con il contesto e con il suo specifico spirito. Ha il suo gemello nel ritratto di Agatone nelle *Tesmoforiazuse* (95 sgg.), e in un folto campionario d'opere d'arte raffiguranti poeti nel momento della composizione artistica. Secondo una certa tradizione, Agatone era un uomo avvenente. Se la notizia merita credito, la scena delle *Tesmoforiazuse* elabora un tratto personale di questa figura, intrecciandolo abilmente alla deformazione macchiettistica di lui come autore di poesia.[85] L'idea di fondo, interessante quale punto d'inizio per una storia del concetto di mimesi, in particolare della sua prima formazione, è che l'uomo bello scrive «cose belle», mentre è logico che per scrivere di donne l'autore debba rivestire abiti femminili, e così via. Nella sua essenza, tutto ciò resta un ritratto della poesia, non della persona del poeta.[86]

L'uomo della strada ha un modo proprio di vedere l'intellettuale: come abbiamo notato, questo è un ingrediente di spicco del ritratto che la commedia stila del-

l'ambiente letterario. Le cose non mutano – è naturale aspettarselo – se passiamo al tema dei filosofi e della commedia che ha per soggetto le idee, le dottrine di pensiero. Testo esemplare sono le *Nuvole* con il loro Socrate da commedia. Ma in questo genere Aristofane non era autore unico: disponiamo di alcuni testi composti da contemporanei di Aristofane fra cui scegliere chiari e interessanti paralleli con le sue *Nuvole*. Nelle *Nuvole* (95 sgg.) il primo accenno giunto all'orecchio del pubblico sui soggetti di studio al «Pensatoio» di Socrate è l'idea che il cosmo si possa interpretare come una grotta: spunto che, come fa notare un commentatore, era già stato impiegato da Cratino per parodiare la filosofia fisica di Ippone di Samo.[87] Inoltre, nel *Konnos* di Amipsia (che aveva conquistato il secondo posto battendo le *Nuvole* nel 423) Socrate appare come il tipo dell'affamato, che non ha neppure un mantello per coprirsi, in luce molto simile a quella dei versi delle *Nuvole*, su «quei ciarlatani, quelle facce smunte, senza un paio di scarpe, insomma quel poveraccio di Socrate, con Cherefonte e compagnia bella» (102 sgg.). Callia, e il gruppo di sofisti che aveva raccolto intorno a sé, erano il bersaglio satirico nei *Kolakes*, «Adulatori», di Eupoli, che vinse il premio ai danni della *Pace* nel 421 (la casa di Callia ispirò, in seguito, l'ambientazione del *Protagora* di Platone); infine, ecco una celebre citazione da una commedia di Eupoli, di cui ignoriamo il titolo: «Detesto pure Socrate, quell'accattone, ciarlatano perdigiorno, che tutto il resto l'ha studiato a fondo, ma se c'è una cosa che ha dimenticato, è come procurarsi il pranzo!» (352 K: da confrontare con *Nuvole* 175-9).

Ormai stile e spirito con i quali schizzano i loro ritratti i comici antichi ci sono famigliari. Sappiamo che esisteva un genere di esuberante satira contro i filosofi nella commedia del quinto secolo. Quindi non ci colgono di sorpresa né il primo quadro scenico di Socrate nelle *Nuvole*, con il vecchio pensatore che declama stravaganti frottole piene d'aria, proprio mentre è sospeso «in un cestello a mezz'aria» (218 sgg.), né il fatto che nell'*Apologia* Platone ponga sulle labbra di Socrate un richiamo a quell'episodio e al ruolo che esso aveva giocato nel creare pregiudizi pubblici contro di lui (19c, 18b).[88] Il motore fondamentale della caricatura va individuato nella tendenza costante della commedia a dar corpo – letteralmente – alle metafore, e a tradurre concetti astratti (o punti astrusi di una linea intellettuale) in forme concrete e addomesticate.[89] Socrate, per indagare sugli elementi superiori al livello terreno (*meteora*), diviene lui stesso, letteralmente, *meteoros*, cioè «sollevato in aria». Ma, insieme, la parola *meteoros* presenta una gamma di significati allargata a suggerire una molteplicità di oggetti, che da una parte include gli studi di astronomia (Socrate, a suo dire, sta «riflettendo sul sole», 225), dall'altra una sublimità della mente (Socrate, come se fosse un essere celeste che si rivolge a un umano, interpella il suo visitatore con un «tu, creatura d'un giorno!», ὠφήμερε); ancora, essere *meteoros* può indicare lo stato d'eccitazione mentale (il nostro «non star più con i piedi per terra»), quello stato psicologico che l'uomo comune stima labile, inconsistente, con un alone di biasimo.[90] La forza di questa vignetta comica (Socrate nel cesto) sgorga forse dall'impasto di messaggio visivo immediato con la raggiera dei significati secondari di *meteoros*. E non è ancora tutto. Quando Socrate asserisce di mescolare il suo pensiero con l'aria, che ha simile natura, e s'addentra in una dimostrazione pseudoscientifica di questo punto, sta in realtà sbandierando un'equazione filosofica fra mente (o pensiero) e aria: un'identità già formulata da Diogene di Apollonia.[91] Il Socrate dell'*Apologia* (loc. cit.) rinnega con forti parole ogni interesse proprio, o competenza in tali materie; anche se non è esclusa, in questo caso, la possibilità che il Socrate «storico» sia guidato dall'intento della polemica ironica contro i sedicenti esperti in queste mate-

rie. Un atteggiamento che Socrate dispiega spesso nei dialoghi platonici, intorno ai diversi temi sui quali ribadisce di «non sapere».

L'esplorazione per mettere a fuoco il Socrate storico è stata coltivata con forza, sia dal lato filosofico, sia da quello letterario. Nelle analisi, spesso in contrasto fra loro, alla figura socratica, quale è ritratta nelle *Nuvole*, s'è assegnato via via un peso diverso: ma, in ogni caso, uno studio che parta dal versante del ritratto comico genera un dubbio, simile a quello che avvolgeva le persone dei poeti nelle *Rane*. C'è una parte – e quanto sostanziosa – della fisionomia reale, dei connotati propri di Socrate, che supera il vaglio critico? O quei tratti personali devono leggersi, in ogni caso, come fattori prìncipi della funzione comica?[92] I ritratti di Eschilo e di Euripide sono, nelle linee di fondo, schizzi desunti da un esame a tavolino della loro poesia. L'immagine di Socrate, invece, è al polo opposto, perché di lui non abbiamo un corpo di scritti che possa fare da verifica e contrasto. S'è asserito, da una parte, che il peso attribuito alla memoria e alla costanza d'applicazione, oltre alla tecnica di sviscerare un argomento a botta e risposta con l'allievo, riflette tratti «socratici» del Socrate aristofanesco: ma ancora ci si può interrogare sul grado di specificità di tali tratti; d'altro canto, il personaggio che nella commedia è posto a capo di una scuola di fannulloni poco puliti, trasandati nel vestire, e che insegna trucchi retorici poco raccomandabili, è un'invenzione che nulla ha a che vedere con il Socrate vero,[93] e su questo punto non c'è fonte che possa contraddire. Quanto alla descrizione di Socrate, nella voce del Coro (il maestro che incede nelle vie con aria di superiorità sull'altra gente), sembra un particolare autentico, visto il parallelo con un luogo platonico (362; si veda sopra, p. 688). Ci sono poi dei punti che sembrano riferirsi alla «maieutica», all'arte della levatrice (specialmente al verso 137, quando un discepolo del «Pensatoio» rimprovera al protagonista d'aver fatto «abortire» un'idea con il suo insistente bussare): ma sono cenni di voluta carica allusiva, discutibili, se si vuole, ma coerenti con lo spirito comico delle *Nuvole*, e inoltre problematici perché mostrano fibra più platonica, che d'elementi storici della tradizione relativa a Socrate.[94] Aristofane, a quanto pare, sta disegnando qui il ritratto di Socrate non dalla vita vera, ma ispirandosi all'immagine corrente di un educatore che lui, poeta di commedie, sceglie d'affibbiare a Socrate: scelta pessima, se Aristofane fosse (o pretendesse d'essere) biografo; non necessariamente sbagliata, invece, per un commediografo.

Aristofane in persona confessa di ritenersi appagato di come gli era venuta la stesura delle sue *Nuvole* (521-4). *Acarnesi* e *Cavalieri*, nei due anni precedenti, avevano riportato il primo premio. Questa volta, con le *Nuvole*, il poeta s'era classificato terzo. Ne preparò dunque una seconda versione, che è quella in nostro possesso. Non ci sono chiare del tutto le circostanze o (nei particolari esatti) la portata del rifacimento: ma l'autore deve avere percepito – e con ragione, come gli eventi poi dimostrarono – che quella commedia esigeva una dichiarazione più esplicita, che era un lavoro degno di ripensamento da parte del poeta. Una parte della rielaborazione riguardava il duello oratorio fra due Ragionamenti personificati: il Discorso Giusto e l'Ingiusto, il Forte e il Debole, il Migliore e il Peggiore, o come altro vogliamo chiamarli (889 sgg.).

Il conflitto fra generazioni che, come tema, era stato presente fin dall'inizio matura ora, con nuova elaborazione, in scontro fra ideali pedagogici; e sia nel modello scenico, sia nella struttura, l'episodio mostra analogie con il braccio di ferro tra i due poeti nelle *Rane*. Il Discorso Giusto descrive il metodo educativo tradizionale, tracciando un bozzetto di ragazzini bene educati, modesti, che alla scuola di musica e al ginnasio si applicano a quelle stesse materie che i loro padri avevano ap-

preso, e acquisiscono la forma fisica dell'uomo libero che sa anche essere un atleta. L'Ingiusto duella a colpi di fioretto dialettico, poi stende a sua volta un programma del moderno stile pedagogico, al cui vertice si colloca la tecnica dell'argomentazione vincente: impara a trarti d'impaccio con la lingua da qualunque situazione e poi «potrai approfittare pure della tua natura, ridere e giocare, e pensare che non esiste nulla di cui provare vergogna» (1078). Discorso Giusto, a questo punto, diserta; incapace di sostenere il contraddittorio, abbraccia le tesi nemiche. Ma a questo torneo Socrate non partecipa. «Tuo figlio» dice a Strepsiade «imparerà tutto da sé, da questa bella coppia: io non ci sarò.» Se ci chiediamo da che parte stiano le simpatie personali di Aristofane, se su questa o quell'altra sponda educativa, la risposta più accettabile (forse anche la più corretta, fondamentalmente) è che, su questo terreno, il poeta tendeva al tradizionalismo, con una netta venatura di rimpianto idealistico per il buon tempo antico. Però sono indispensabili dei distinguo. Il presente mostra lati sgradevoli. Sentiamo ostilità per essi. È naturale. Ma questi sentimenti possono essere sia un ricordo affezionato dei giorni che furono, più o meno soffuso di rosa, oppure un sogno proiettato al domani, più o meno fantasioso. Come abbiamo già notato, i poeti di commedie tendono naturalmente a queste evasioni dal reale. Essi ben sanno quale fascino eserciti il Buon Tempo Antico su spettatori in clima di festa, di vacanza. In tal modo, resta di necessità aperto l'interrogativo: quanto Aristofane – o qualsiasi altro commediografo incline alla satira – condivide personalmente gli umori ritratti nei lavori scenici? E c'è dell'altro. Quando tratteggia uno scontro di ideali – non importa su quale sponda si attesti la sua preferenza personale – Aristofane è poeta troppo scaltro, di troppo fine mestiere per lasciare che la contesa si risolva con un taglio netto, a favore di una parte sola. Nelle *Nuvole* il carattere complessivo di Discorso Giusto mostra qua e là incrinature e ombre, sin dall'inizio: il personaggio – un uomo del passato, dei vecchi tempi – con tutta la sua aggressività poi alla fine si arrende ai sistemi educativi (e alle scelte sessuali) dell'antagonista, ma già in precedenza aveva lasciato trasparire un'inclinazione marcata per le attrattive fisiche di quei ragazzi in fiore di cui prospetta con idealistico accento la disciplina. Discorso Ingiusto appare sotto le spoglie del giovinastro alla moda: ma, qua e là, non possiamo non ammirare lo slancio e l'intelligenza che a lui – ragazzotto – danno vittoria: e sono le reazioni che probabilmente Aristofane voleva suscitare in noi. Con tutto questo, non è detto che il bilancio etico complessivo del messaggio coincida con l'esito scenico della disputa fra i due simboli di vita. Un uomo dotato d'intelligenza aperta, un cittadino chiamato a vivere nelle agitate acque politiche, nell'impetuoso evolversi di pensieri e di ideali che siglarono l'età di Aristofane, avrà percepito intensamente che ogni sua personale opinione era sottoposta, giorno per giorno, a esami severi, alle prove dei fatti. Nulla di sorprendente, dunque, se quell'uomo avesse aderito con entusiasmo agli impulsi, ai mutamenti del suo tempo nuovo, conservando però una vena di nostalgia per il conseguente declino di tutto un mondo d'idee, di gesti ereditati dal passato. Non c'è forse anche oggi una spaccatura psicologica simile, in molti, per l'accelerarsi del progresso nel nostro tempo? Sorge il dubbio – dopo tutto – che il motore poetico originario, il pungolo a comporre satira, sia una mente discorde.

9. LA SCENA SOCIALE

Le scene finali delle *Vespe* di Aristofane si offrono come curioso compendio di motivi della vita «sociale». Il vecchio Filocleone, eroe della commedia, è stato final-

mente distolto, con uno stratagemma, dalla sua mania ossessiva di fare il giudice popolare. Ora deve subire una rieducazione. Gli vengono forniti abiti eleganti, scarpe nuove, e istruzioni sul come comportarsi in mezzo alla buona società. All'atto pratico, però, Filocleone finisce con il trasformarsi in quello che definirebbero tutti un ragazzino terribile, naturalmente un po' troppo cresciuto. Alla fine, egli lascia la festa – che ci è stata descritta – e ci appare nelle vesti di un gaudente alticcio, sulla via di casa, a lume di torcia, con un'amichetta discinta (1326 sgg.): «Veh, se non mi fai la stupidella, cara Porcellina» esclama, «io posso farti libera, farti la mia amante, quando mio figlio sarà crepato». E il vecchio procede spiegando che lui, ormai, di denaro proprio non ne ha più: suo figlio è uno spilorcio, un gretto, è terrorizzato all'idea che suo padre si rovini «perché, vedi, io sono il solo padre che ha» (1359). In questa scena troviamo una manciata di elementi che meritano attenzione.

Per norma e convenzione, la commedia si chiude con una scena di baldoria. Si tratta di una regola plausibilmente molto antica. Risale ad epoche anteriori ad ogni nostra testimonianza storica.[95] Quando il festeggiare di un remoto Coro comico, ai primordi del genere, si mutò in un quadro scenico con un'allegra baldoria celebrata da figure divine o umane, deve essersi dischiuso un generoso ventaglio di possibilità comiche. Cibi e baccanali sono fra i soggetti più immediati e fertili per la descrizione entusiastica: inoltre, se il comportamento dell'allegra brigata è anche raffigurato in parole o con l'azione sulla scena, ecco aperta la via a una specie di scandaglio degli usi sociali. In termini di sviluppo storico del genere, possiamo affermare che il resoconto di come Filocleone si comportò a quella festa proviene in linea diretta dalla descrizione della figura di Eracle ingordo creata da Epicarmo.[96] Ma la riflessione del poeta avvolge anche il bel mondo, la società fine dell'Atene

di quel secolo. È una dimensione ancora diversa della creatività comica. E ci pone un problema: la Commedia Attica era uno specchio della vita associata, ma specchio di che qualità? Consideriamo il quadro dell'esistenza quotidiana affrescato da Aristofane (per esempio, la lingua usata dalla gente comune per conversare): è più veritiero, in ogni senso, rispetto allo stile con cui il poeta ricrea in scena temi e personalità tratti dal pubblico cosmo della politica, della cultura letteraria o filosofica? Abbiamo già esaminato i tratti del rifacimento fantastico. Ma torniamo ancora alla nostra scena delle *Vespe*. Notiamo un comico scambio di ruoli fra padre e figlio («perché vedi, io sono il solo padre che ha»). Ciò implica forse che la figura del padre alle prese con il figlio innamorato – personaggio così tipico nella commedia del quarto secolo – fosse già tanto famigliare al pubblico come creatura scenica da consentire ad Aristofane di provocare una facile risata nella sua platea solo capovolgendo i poli di quella situazione convenzionale?[97] Ammettiamolo, per un momento. Dovremmo allora concludere che, rispetto alla commedia di genere (propria del quarto secolo), la commedia classica del quinto rappresenta un antecedente assai più diretto e legato di quanto potremmo, impulsivamente, indovinare dalle complessive linee di tendenza dei puri drammi superstiti?

Un lavoro perduto che nel quadro di questi interrogativi potrebbe svolgere un ruolo prezioso è *Korianno*, di Ferecrate, un contemporaneo più anziano di Aristofane, la cui commedia *Agrioi*, «Selvatici», del 420 a.C., è già stata da noi citata come esempio risalente al quinto secolo di opera comica basata sul tema del misantropo.[98] *Korianno* prende titolo da un nome femminile: sappiamo che costei era donna dai molti amanti, visto che Ateneo (13.567c) includeva questo lavoro fra gli esempi di commedia il cui titolo era dato da nomi o nomignoli di etere. Come nelle *Vespe* di Aristofane, la si-

tuazione comica si origina dal contrasto generazionale fra un padre e un figlio, ma questa volta, invece d'interpretare uno scambio di ruoli, sembra che i due indossino i panni dei rivali: «Oh, no: essere innamorato per me è cosa di tutti i giorni; tu l'hai dimenticato... tu sei un vecchio, ormai, non capisci più nulla» (fr. 71-2); «Signore Zeus, senti questa vipera di figlio mio cosa dice di me?» (fr. 73). Ci sono anche alcuni frammenti da una scena con donne che conversano fra di loro, mentre in disparte una giovane figlia di una di esse le osserva. Ecco il testo del fr. 70: «Imbevibile, Glice!» «Te l'ha versato annacquato per bene lei, vero?» «Acqua pura, direi!» «Ma che hai combinato? Al diavolo, che proporzione hai fatto?» «Ma due parti d'acqua, mammina.» «E di vino?» «Quattro.» «Va' all'inferno: credi di servir da bere a delle rane?». È un'ipotesi plausibile, anche se non c'è modo di dimostrarla, che l'ospite assetata e la donna al centro della rivalità d'amore siano la stessa persona: Korianno.

Con il nostro giudizio *a posteriori* basato sulla conoscenza della commedia più tarda, possiamo scorgere quale brillante futuro vi fosse per lavori incentrati su affari di cuore, e il cui quadro scenico fosse quello delle relazioni famigliari. Quello delle donne riunite per degustare vino è, se così possiamo dire, un quadretto di genere: esso richiama subito alla mente la famosa scena d'apertura di una commedia di Menandro, *Synaristosai*, «Donne alla festa», rielaborata da Plauto nella sua *Cistellaria*.[99] Padri e figli rivali in cose d'amore appaiono anche in opere del quarto secolo destinate a diventare classiche, per esempio in Difilo, *Kleroumenoi*, «Quelli che tirano a sorte», che conosciamo dalla rielaborazione di Plauto, la *Casina*.[100] Il terzo atto della *Samia* di Menandro (206-420) conduce fino a un'emozione al calor bianco il caso di un uomo convintosi che la sua amante e il figlio adottivo lo abbiano tradito insieme, procreando un figlio. È importante, a questo punto,

non violare i limiti delle nostre testimonianze. Proviamo infatti a costruire un gioco affascinante. Scegliamo dal quadro d'apertura delle *Nuvole* qualche estratto; supponiamo che ci sia giunto in forma di reliquia frammentaria; ci pare confrontabile con gli *Adelphoe* di Terenzio, e infatti ponendo i nostri «frammenti» aristofaneschi a specchio di quella commedia, ecco, potremmo concludere che il soggetto delle *Nuvole* s'incentra sui tesi rapporti personali in seno alla famiglia di Strepsiade. E sarebbe una deduzione inadeguata. Senza contare che, a rammentarci che *Korianno* è una commedia del quinto secolo, e che Ferecrate, come i suoi contemporanei e diversamente dai successori del secolo dopo, consacrava un forte impegno artistico al versante musicale dell'opera, possiamo citare una scheggia di una parabasi composta nell'unità metrica che, dal nome dell'autore, fu in seguito chiamata «ferecrateo» (fr. 79): «Spettatori, attenti a questa bella novità: anapesti sincopati!».

Queste citazioni presentano problemi di bilancio critico tipici di ogni testo giunto a noi frammentario. Eppure, in questi casi, è possibile cercare forme d'aiuto nella direzione dell'antica teoria letteraria. Teniamo presente Aristotele: egli operò una distinzione (e molti poi lo seguirono su questa strada) fra la commedia a soggetto satirico (vale a dire, uno stile creativo nella linea di Archiloco e degli altri poeti giambici) e la commedia «romanzesca» (cioè fornita di intrecci con personaggi d'invenzione e accenni generici, non individuati e personali, all'ambiente contemporaneo). Abbiamo già affrontato sopra questa distinzione, discutendo il resoconto aristotelico sulle fasi più arcaiche dell'arte comica (p. 665), e abbiamo sottolineato la sua affermazione che «la trama a intreccio provenne dalla Sicilia, all'inizio; tra i poeti ateniesi, Cratete fu il primo ad abbandonare la maniera giambica, e a comporre intrecci di soggetto e dialoghi generici». Cratete – nonostante Aristofane guardasse a lui come a uno dei capostipiti, dei vecchi

maestri – non fu certo trattato con i guanti dalla posterità; e la manciata di frammenti e di titoli di commedie superstiti non ci danno modo di controllare il giudizio di Aristotele, che lo collocava al punto iniziale di una corrente letteraria.[101] Ci muoviamo su terreno un po' più solido, quando, riguardo a Ferecrate, ci sentiamo narrare da uno dei trattati più rigorosi sulla commedia che egli era un attore, che si prefisse di seguire la strada aperta da Cratete, che si rifiutò di ricorrere all'ingiuria personale e si guadagnò fama introducendo soggetti inediti e sforzandosi d'essere originale nel disegnare le trame.[102] Qui però le perplessità e i punti interrogativi rischiano di moltiplicarsi, a cominciare, forse, dalla natura e dall'attendibilità della distinzione che si supponeva esistesse fra la commedia satirica e la commedia «romanzesca», per finire poi con il dato secondo cui Ferecrate sarebbe passato fra gli autori dal ruolo di attore, notizia che presta il fianco al sospetto d'essere una caratteristica scappatoia per il biografo antico che si trova a dover colmare un vuoto «storico» (qualcosa, cioè, che gli antichi aborrivano) nella vita del poeta.[103] Lasciamo pure che un puntiglioso scetticismo vagli i dati. Che cosa ne resta? Un certo numero d'osservazioni, da parte di qualcuno che ben conosceva l'opera di Ferecrate ed era in grado di ricollegarlo a Cratete, in quanto poeta che seppe far maturare uno stile della commedia diverso da quello della solenne triade, Cratino, Eupoli e Aristofane, gli autentici eredi di Archiloco. Di conseguenza, anche se non possiamo ancora condividere con Gilbert Norwood la sicurezza critica che lo faceva parlare di una «Scuola di Cratete»,[104] ci sono buone ragioni per dar serio peso alle tracce, presenti in Aristofane come in altri autori, di una prima aurora di quella commedia romanzesca destinata in seguito a trionfare sulle scene. Non dobbiamo preoccuparci semplicemente della quantità delle nostre testimonianze, ma della loro qualità e delle circostanze che le fecero filtrare fino a noi.

Uno dei lati gradevoli della commedia – talvolta sottovalutato – è il piacere di sentirsi «in famiglia». Ci sentiamo rilassati, a nostro completo agio, quando contempliamo qualcosa che avvertiamo usuale, comune al mondo che ci avvolge; e proprio in questi stati d'animo la nostra reazione sarà più scattante quando all'improvviso, in uno degli infiniti modi possibili, la scena che ci scorre davanti agli occhi trascenderà il reale. Persino quando la commedia di Aristofane s'impenna ai suoi vertici di fiaba e fantasia, siamo autorizzati a cercare i punti d'incontro fra l'immaginazione e ciò che per lo spettatore è vicenda d'ogni giorno; e perfino quando la scena pare sprofondare nel pozzo di un realismo disadorno, dobbiamo domandarci, se non vogliamo lasciarci irretire dall'apparenza, dove andasse a parare l'intento fantastico dell'autore. La commedia, comunemente, raffigura tipi di persone e di gesti ispirati all'esistenza quotidiana, che non trovano ospitalità in generi più solenni di letteratura; perciò il teatro comico è un curioso deposito di informazioni che può far felice lo storico dell'economia e dell'ambiente sociale: ma uno studioso di questo genere deve sempre stare in guardia, pronto ad accettare il fatto che la propensione del poeta comico ad esibirsi come fonte documentaria non è a puro beneficio degli storici di mestiere che ne scruteranno le pagine ai loro scopi. E tuttavia, quando abbiamo messo accuratamente a nudo la mascheratura parodistica che l'immaginazione comica attua anche là dove entra in campo il ritratto della vita quotidiana, esiste una dimensione in cui quel principio di «far sentire lo spettatore in famiglia», che abbiamo poco sopra delineato, agisce per ricreare un senso di sicurezza. Per divertire il suo pubblico il poeta comico può distorcere la realtà, e lo fa anche a fini propagandistici; egli s'aspetterà che, in materia di rappresentazione scenica, il suo spettatore gli venga incontro a mezza strada, forse oltre; e il poeta darà un'immagine elaborata della realtà, nella direzione

di una fiaba bellissima, a lieto fine, mostrando gente che mangia meglio, viaggia più rapida, ha sempre più soldi (per tacer d'altro) dell'uomo della strada, che è il suo versante reale. Ma lo scenario in cui tutto si svolge, composto da una somma di particolari, deve conservare un suo grado di verosimiglianza, che lascerà il pubblico stregato e soddisfatto, senza l'amaro in bocca dell'incomprensione, della sorpresa allarmata. L'Euripide aristofanesco delle *Rane* (959) pronuncia una frase che difficilmente l'autore comico avrà formulato nella propria mente senza un lampo interiore, il pensiero cioè che quelle parole potevano adattarsi alla propria arte: Euripide discorre del portare sulla scena gli oggetti quotidiani (*oikeia pragmata*), quel genere di cose di cui la gente era pratica, per esperienza personale, o per averne sentito parlare dai vicini, e sulle quali potevano dire la loro, con probabilità d'aver ragione anche criticando il poeta.

La nostra conoscenza del greco classico nelle sue forme parlate è mista. La ricaviamo da Aristofane, dagli altri autori di teatro e dagli scrittori in prosa, soprattutto da Platone, in quei momenti magici in cui ci vuol mostrare i suoi personaggi che scambiano con naturalezza qualche chiacchiera fra loro. Con la scoperta di un più corposo Menandro, ci si aprono perfino spiragli per poter distinguere un linguaggio del quinto secolo da quello del quarto, e così affinare la nostra competenza dell'uno e dell'altro. Il disegno che se ne ricava non è certo delineato e perfetto, soprattutto perché la parola scritta non potrà mai coincidere con il linguaggio vivo, come il dialogo composto a fini d'arte non sarà identico alle battute colte a volo nelle strade e nelle piazze. Per chi, sulle gradinate, assisteva alla commedia di Aristofane, uno dei motivi di godimento dev'essere stato di sentire i personaggi parlare la stessa lingua usata dalla gente comune. Eppure nella realtà delle cose, come ben sa chiunque si sia sforzato di tradurre in lingua moderna un consistente numero di versi di Aristofane, la scala dello stile e degli accenti espressivi è smisurata, e di rado un tono si mantiene a lungo uguale o coerente: fra le pieghe della lingua irrompe, sovrana, l'arte comica.

Al gradino più basso della scala colloquiale (che è anche sociale) troviamo il greco maccheronico come quello del Triballo che partecipa all'ambasceria degli dèi negli *Uccelli* (1565-693), oppure dell'agente di polizia scitico nelle *Tesmoforiazuse* (1001 sgg.); si colgono dei volgarismi nel discorso del politicante Iperbolo in un frammento dell'*Iperbolo* di Platone comico (168 K); almeno una parte del robusto vocabolario di oscenità avrebbe potuto risuonare al mercato, o all'osteria.[105] Al polo superiore della gamma possiamo collocare la parodia del gergo elegante usato dai giovanotti dell'alta società nelle profumerie, con i cervelli zeppi di frasi e d'espressioni travasate dal maestro di retorica; e potremmo aggiungere l'accenno, nelle *Vespe*, all'aristocratica pronuncia blesa di Alcibiade.[106] Sulla scena comica possiamo anche incontrare personaggi forestieri, non attici, che usano i dialetti locali (difficile dire quanto fosse rigorosa la trascrizione aristofanesca dei dialetti non attici); per esempio, ecco l'uomo di Megara e il Beota negli *Acarnesi* (729 sgg., 860 sgg.); Lampito e le altre donne spartane nella *Lisistrata*. C'è poi un caso particolare d'idioma dorico nella commedia, che durò a lungo nel tempo: quello del dottore, che parla il dialetto dorico della sua scuola medica siciliana; abbiamo un verso superstite da una commedia di Cratete attribuibile a un personaggio del genere, che attraverso la Commedia di Mezzo approda infine a Menandro.[107] In questi casi il realismo sfuma e si confonde con le regole convenzionali della scena: e così accade anche, sotto diversa luce, quando l'emozione degli eventi si acuisce e la parlata delle figure agenti si vena di citazioni, di parodie, di piume e lustrini presi a prestito dalla poesia più elevata.[108] Questo ventaglio diversificato di linguaggi sa an-

che dipingere un ritratto sociale, che facilmente si lega a elementi di satira sociale e letteraria, come si può percepire dagli esempi proposti e da molti altri. Quando nel quarto secolo la commedia si studiò di ricreare effetti di maggior naturalismo, smarrì via via non solo il mordente, ma anche la screziata tavolozza linguistica dell'epoca di Aristofane.

Un brano ci appare come minuscolo compendio di buona parte dei punti fin qui trattati: *Tesmoforiazuse* 279 sgg. Ecco l'avvio: «Da questa parte, Tratta; seguimi! Oh, guarda, Tratta, che razza di folla che sale, in mezzo al fumo delle fiaccole...». Il bozzetto è di quelli che già abbiamo assaporato in Ferecrate: donne che parlano fra loro; nel caso particolare, si rappresenta qui una figura «femminile» che, in compagnia della serva, si sta recando alle feste Tesmoforie. Non c'è bisogno di citazione più estesa, a chiarire che, quando vuole, Aristofane ha perfettamente nella sua corda questo tipo di scena. Ma rispetto al quadretto normale, c'è qui uno scarto, una deviazione che lo sottrae al rischio di una normalità famigliare e piatta. Il personaggio, in realtà, non è una donna, ma il parente di Euripide travestito da signora, intento a dimostrare quanto sia bravo nel cavarsela in questa parte: non c'è dubbio, poi, che la serva sia inesistente, se non nell'immaginazione dell'attore che così può fare sfoggio del suo talento mimico. La scenetta prosegue con una preghiera a Demetra e a Persefone, con l'offerta di una focaccia (si fa credere alla platea che la serva la estragga dalla sua cesta); e infine c'è una richiesta alle dee, perché una (supposta) figliola della «donna» trovi un marito ricco e stupido, e perché un figlio maschio «le» cresca pieno di sale in zucca. Bene, queste due ultime figure sono evocate non con i rispettivi termini – figlia, figlio – ma con i nomignoli dei loro organi genitali. Sicché il parente, alla fin fine, non risulta proprio il ricalco perfetto della casalinga media.

S'è ripetuto spesso che ad Aristofane sta più a cuore la battuta, che non chi la pronuncia. Ma nella scena citata l'effetto comico non riposa semplicemente sull'inatteso; l'improvvisa dissolvenza dell'immagine che il poeta aveva costruito, coincide con la sospensione del normale bando sociale contro l'eccessiva licenza verbale in materia di organi sessuali; e il messaggio è rivolto non al nostro senso di realismo, bensì all'immaginazione, poiché Aristofane fa dire al suo personaggio esattamente le battute che la platea s'aspetta, ghiottamente, di sentirsi dire da una macchietta del genere (come nel caso della bestemmia in bocca a un personaggio travestito, in scena, da «uomo di chiesa»).

Le donne la fanno da padrone nella *Lisistrata* e nelle *Tesmoforiazuse*; e in quei lavori, infinite volte, battuta per battuta, e su più vasta scala, ci è dato esaminare l'impasto di realismo e di elemento comico, via via che le donne e il quadro sociale che le circonda vengono tratteggiati dal pennello poetico. Quelle donne, naturalmente, non sono diverse dal «parente di Euripide», copie fedeli di quelle massaie di medio ceto per le quali intendono farsi passare. Cominciamo subito col considerare che queste donne sono donne viste e interpretate da uomini. Ma esse sono anche donne che si prefiggono d'entrare in panni e ruoli maschili: e questo è uno dei lati forti, in termini teatrali, dell'interesse che queste commedie suscitano. Donne che vogliono far gli uomini: ed è così, sia che le vediamo riunirsi per le Tesmoforie (la loro cerimonia è in realtà la trasposizione di riti maschili, e i loro discorsi contro Euripide sono modellati su quelli degli oratori), sia che formino una lega fra loro nel tentativo di costringere i mariti a una decisione politica – la stesura della pace fra Sparta e Atene – mediante un partito internazionale all'insegna del «no al sesso». Ma come spiegarci il fatto che le donne salgano così impetuosamente alla ribalta in queste due commedie, dopo essere rimaste nell'ombra nelle opere anteriori? Il messaggio è che qui si vogliono scan-

dagliare dei rapporti fra uomini e donne, che non avrebbero avuto modo d'emergere alla luce in situazioni sceniche diversamente impostate. Prendiamo ad esempio *Lisistrata* 870-979: Mirrina s'è unita al Movimento, abbandonando Cinesia. «Che ti prende? Non te ne importa più del bambino, senza latte e senza bagno da cinque giorni?» «Certo, a *me* importa del bimbo: peccato che abbia un padre vanesio...» (880 sgg.). «Ma non t'importa che le galline t'han trascinato in cortile tutta la tela?» «Buon dio, no!» (896 sg.). «Ma non ti decidi a venire, a venire a letto con me, adesso, subito?» «Niente affatto. Anche se non voglio dire, con questo, che non ti amo...» «Mi ami? Ma allora perché non vieni subito a letto, Mirrina?» «Qui, di fronte al piccolino? Vuoi scherzare?» (904 sgg.). E con questa schermaglia Mirrina mena per il naso Cinesia in una scena di stuzzicante seduzione, con la donna che adesso comincia a spogliarsi, adesso s'interrompe e di punto in bianco va a prendere ora un cuscino, ora del profumo, o dell'altro ancora; una serie abilissima di stimoli, naturalmente, alla fantasia erotica di chi sta in platea; ma non c'è nota eccentrica nello stile del parlato, che alla sua base resta quello della confidenza famigliare. Solo quando la scena s'interrompe, e la donna lascia il marito deluso e irritato, assistiamo a un mutamento: Aristofane sceglie il registro della caricatura eroica, e mette sulle labbra di Cinesia un lamento sull'agonia di quel suo trasporto erotico, in un duetto con il Coro che rifà il verso alla nenia solenne che troviamo sulla scena tragica (954-79). Possiamo iscrivere l'episodio alla categoria della commedia sociale: lasciando da parte i pregi comici, è un affresco minuscolo di un sistema di rapporti fra persone, che tende all'universale; la sua forza non scaturisce puramente dal ridicolo, e neppure da una forma di sarcasmo verso questa o quella individuata persona, ma dal talento di un poeta che scruta la natura umana nel mondo in cui sta egli stesso vivendo.

Come la pensa un poeta comico in fatto di problemi politici, o d'ogni altra questione che coinvolga la sfera pubblica? Sappiamo che è difficilissimo delinearne un chiaro quadro di pensiero. Ma forse è ancor più arduo coglierne al volo e fissarne idee e sentimenti in rapporto all'ambiente sociale. Spesso abbiamo l'impressione che Aristofane si limiti a riecheggiare nei suoi versi comici il modo di vedere le cose che l'uomo della strada recava in sé, come bagaglio personale d'opinioni, o incrostato pregiudizio: rientrano nella categoria le frecciate frequenti contro gli omosessuali, o lo sbandierare – tipico d'Aristofane – che le donne amano alzare il gomito.[109] Ma poi ecco, all'improvviso, la folgorazione più penetrante, acuta. Abbiamo già notato come, nella *Lisistrata*, la guerra venga ritratta dall'angolatura visuale delle donne: in particolare, nel bello scambio di battute fra la moglie ansiosa di saper notizie e il marito che la zittisce (si veda sopra, p. 691 sg.). Un taglio di scena simile s'incontra ad apertura degli *Acarnesi* a illuminare lo scontento del campagnolo condannato a un'esistenza da tempo di guerra, incarcerato fra le mura cittadine, intristito dal dover comprare ogni giorno quei generi di necessità – carbonella, olio, aceto – dalle bancarelle del mercato, piuttosto che godersi in pace, al podere, i prodotti della terra sua (33 sgg.; si veda sopra, p. 691). Nella *Pace*, quando la pace sospirata arriva, i diversi mutamenti recati alla vita quotidiana della gente brillano in un paio di quadretti vivaci: quello del fabbricante di falci e del venditore di orci in terracotta, che vedono lievitare i prezzi dei loro articoli; e quello del mercante d'armi, il cui campionario non ha più valore sulla piazza (1197 sgg.). C'è un'attitudine tipica di Aristofane ad affondare lo sguardo nel cuore di una persona che ha subìto un brutto colpo: ne è saggio il caso di quell'uomo anziano che dall'aula di tribunale esce battuto da un più giovane avversario, un ragazzo spregiudicato. Ma il vecchio sa prendersi una sua rivincita, con una battuta

di congedo ricca insieme di emozione e di scaltra retorica: «Io esco da quest'aula, avendo speso per la multa quel che dovevo spendere per la bara» (*Acarnesi* 691). Le persone anziane hanno anche tutto un proprio mondo di cose personali, di oggetti concreti. Li ritroviamo in scena, nelle *Vespe*, nel punto in cui Filocleone è vezzeggiato, e gli si concede di celebrare in casa un processo (ha la mania di fare il giudice). Fra le altre attenzioni, è provvidenzialmente fornito di un pitale, appeso a un chiodo (807 sgg.). Questo genere di brani, e numerosi altri simili, sono come lame di luce nel microcosmo economico e sociale della gente comune, più che ritratti personali rifiniti al dettaglio. Un passo invece nel quale la pittura di persone assume un suo tono più pieno e sussiegoso è l'autoritratto tracciato dal Coro di adulatori nei *Kolakes* di Eupoli, l'opera che, come abbiamo sopra notato (p. 712), battagliò vittoriosamente con la *Pace* nel 421 a.C.: il fr. 159 (che citiamo parzialmente) così dice:

> Io posseggo questi due vaghi mantelli, ed ora indosso questo, or quello quando mi faccio una passeggiatina in piazza. E poi, quand'adocchio qualche tipo sempliciotto, ma col borsellino ben fornito, io m'attacco a lui. E se apre bocca a dir qualcosa, ecco, io lo lodo ad alta voce, mi stupisco di tanta intelligenza, vado in brodo di giuggiole. E poi andiamo a tavola, a scroccarci un pranzo altrui, a dire le battute di spirito, lì sui due piedi, altrimenti ci tocca sentire quel «fuori!»...

C'è un personaggio analogo che nella commedia di Epicarmo *Speranza o Prosperità*, come abbiamo osservato, racconta la stessa vicenda: e sia il tipo «sociale» sia il modello di ritratto personale già hanno in germe un futuro di successi nella commedia posteriore.[110]

La commedia del quinto secolo sa descrivere con stagliata finezza, accostandosi al suo soggetto con partecipata simpatia, o con ostilità; sfoggia poi una vena sanguigna d'interesse per la vita (in certa misura per i rapporti) della gente comune. In questi due aspetti è uno scrigno di semi poetici destinati a un rigoglio impetuoso nel futuro. Noi ne scorgiamo gli splendidi esiti nei secoli successivi della storia letteraria: forse per questa ragione tendiamo a sottovalutarne i germogli nella commedia più antica. Ma perché proprio questo lato della commedia – e non altri suoi caratteri – era destinato a farsi possente tronco teatrale? Ecco una questione cruciale: la chiave, anzi, per penetrare con l'analisi nel mondo della commedia del quarto secolo.

10. DA ARISTOFANE A MENANDRO

Circa un settantennio – l'arco, un po' generoso, di due generazioni d'uomo – separa il *Pluto* di Aristofane dal *Dyskolos* di Menandro. Ecco quanto scrive Gilbert Norwood sulla storia della commedia in quel lasso di tempo:

> Fra il paesaggio della Commedia Antica nella sua fantastica varietà, e il quadro urbano della commedia menandrea si stende un deserto: laggiù, il cartografo attento può forse notare un paio di rispettabili alture. Forse anche, sullo sfondo, una bassa catena, qualche arido greto: il viandante potrà salutare con gioia un paio di oasi al massimo, con il cinguettare di un uccello, nulla di più. Ma lo scenario che avvolgerà il viaggiatore, sempre in primo piano, sarà uno: sabbia, nient'altro che sabbia, monotona, bruciata, fonte di sudore ostinato. (Norwood [1931] 38)

Eppure è questa la fase storica in cui la Commedia Attica si fece internazionale. La diffusione di questo genere di opere fra i Greci di lingua dorica dell'Occidente è testimoniata da pitture vascolari di provenienza magnogreca con scene ispirate alla commedia e risalenti al primo venticinquennio del quarto secolo: una produzione figurativa che continuò anche in seguito. Statuette in terracotta di fabbricazione attica (con relative imitazioni) si ritrovano in località periferiche, a distanze

enormi l'una dall'altra, come Ampurias, vicino a Barcellona, Olinto, Lindo, fino alla Russia meridionale.[111] Fu questo anche il tempo in cui la statura professionale degli attori s'accrebbe.[112] Sorsero i «divi». Aristotele teneva allora in Atene le lezioni di cui è per noi superstite memoria la *Poetica*. Vi fu un impetuoso rifiorire del teatro: edifici ricostruiti, ripristinate le occasioni spettacolari, specialmente ad Atene, sotto l'amministrazione finanziaria di Licurgo.[113] È anche evidente come il pubblico avesse i suoi beniamini, alcuni dei quali produssero opere con fertilità straordinaria. A tali fortune del palcoscenico mirarono – non di rado approdandovi – Greci d'ogni provenienza e origine. Atene era il loro polo d'attrazione, e più d'uno ne ottenne anche la cittadinanza. Anassandride è un personaggio esemplare di questa prima generazione di poeti comici del quarto secolo. Era un greco d'oriente, a quanto si disse, di Rodi o Colofone: brillò nella carriera con prime palme alle Dionisie in anni susseguenti, 376 e 375, e conquistò anche un trofeo alle Lenee, in quello stesso giro d'anni circa. Il suo bottino conclusivo fu di dieci primi posti: abbiamo notizia di lui ancora sulla cresta dell'onda (quarto posto conquistato) nel 349. Antifane, altra firma di buona grandezza, era suppergiù suo coetaneo. Veniva anche lui da fuori Atene (le fonti ci rivelano che fu fatto cittadino ateniese per intervento di Demostene). Tutto lascia credere che fosse anche lui greco orientale: tre località se ne disputavano i natali. Alessi, invece, secondo le voci correnti, proveniva dall'ovest, dalla colonia ateniese di Turi, sul golfo di Taranto. Fu autore fecondo, e godette di lunga vita. Alcuni critici antichi lo misero in stretta corrispondenza con Menandro, alla cui esistenza quella d'Alessi si sovrappose, per anteriorità di nascita e posteriorità di morte. Il teatro ateniese del quarto secolo seppe rastrellare talenti scenici, ed esportare con generosità le opere comiche, composte in numero davvero ragguardevole: 617

testi furono catalogati per il periodo definito Commedia di Mezzo – la fase che ci interessa ora – secondo il computo del cosiddetto Anonimo autore del trattato *De Comoedia*; e il calcolo di Ateneo, che forse diversamente si basava, ammonta a «oltre 800».[114] Come è possibile che tanta febbre produttiva abbia lasciato in un critico moderno l'impressione di «sabbia, nient'altro che sabbia, monotona, bruciata, fonte di sudore ostinato»? E possiamo noi – senza che le nostre conclusioni siano viziate dal pregiudizio – scorgere nelle ultime commedie di Aristofane qualche segno o ombra delle forme che il genere comico avrebbe assunto in futuro?

C'è una differenza più palpabile fra le commedie prime di Aristofane e le sue *Ecclesiazuse* o il suo *Pluto*: l'affievolito ruolo del Coro. Ne abbiamo già dato notizia in precedenza, trattando degli schemi costruttivi comici (p. 654 sg.). La parabasi è estinta, in questa fase. L'agone, inteso come sezione dalla regolata architettura, è contratto a metà di sé, oppure a meno di metà. Nei punti dove sarebbe stato per noi naturale attenderci un'esecuzione corale, i manoscritti recano la scritta **XOPOY** (una versione italiana dei testi deve rendere con «[intermezzo] del CORO»). Ciò accade due volte nelle *Ecclesiazuse*, e in più occasioni nel *Pluto*. Si tratta di una sigla che ci è ben nota dai frammenti testuali della tragedia post-classica e specialmente dalle commedie di Menandro. La discussione sulla vicenda testuale e sul significato stesso di questa scritta è tutt'altro che chiusa, oggi (non possiamo asserire con certezza quante volte il Coro eseguisse la sua parte, o in che cosa consistesse tale parte, né per l'una, né per l'altra commedia).[115] Eppure, per gli intenti della nostra attuale trattazione, i punti fondamentali sono limpidi, e possiamo restarne contenti. Punto primo: l'elemento poetico e il musicale sono decurtati. Sia pure: il Coro danzava e cantava in tutte le circostanze sceniche nelle quali un'e-

secuzione tale fosse plausibile. Ma anche così l'effetto complessivo non poteva giungere all'intensità delle *Rane* (per fare un esempio); e la ragione era che quei pezzi lirici non erano composti appositamente per «quella» commedia. Punto secondo: l'attenzione compositiva dell'autore non si concentrava più con l'usuale limpidezza sul suo storico schema, che prevedeva alternanza fra scena «parlata» e battute intercalate da canto lirico. Conseguenza ne era che l'azione vera e propria dovesse fatalmente collocarsi nelle parti, nei quadri scenici intelaiati fra quelle principali (se non uniche) esecuzioni del Coro. Quelle frazioni di testo avranno dunque avuto la tendenza ad assumere una struttura organica fissa, analoga a quella che si potrebbe definire con il moderno termine di «atto»: un processo che troverà piena maturazione in Menandro.[116] Possiamo addurre un esempio: l'azione del *Pluto*, a partire dal verso 802, dopo la sigla **XOPOY**, è una serie di raffigurazioni sceniche di quali effetti abbia avuto in città la terapia prodigiosa che ha restituito l'uso degli occhi al Diosoldo. Comincia Carione, a raccontare con entusiasmo i cambiamenti in casa: la credenza zeppa di farina scelta, la cantina trabocca di quello buono, il pozzo è colmo d'olio puro... Ed ecco, si presenta l'Uomo Probo: è stato deluso dagli amici, aiutati con disinteresse, ma ora che il Diosoldo non è più cieco, questo personaggio reca come ex-voto di ringraziamento il suo mantello frusto, dentro al quale aveva battuto i denti dal freddo per tredici anni. Arriva un Delatore, ma viene malmenato e scacciato, con indosso proprio quel mantello malandato: farà il servo ai bagni pubblici. L'Uomo Probo, invece, è prescelto per incontrarsi con il Diosoldo in persona. Di nuovo, **XOPOY** (958). La struttura, con il quadro scenico racchiuso fra i due momenti corali paralleli, ha una sua logica narrativa, ed è anche fedele alla tradizione, ma i tre elementi (A = **XOPOY**; B = scenette; A = **XOPOY**) non si distribuiscono più in un disegno che preveda

l'intersecarsi dei pezzi lirici al parlato (come nelle scene fra il Contadino e Diceopoli negli *Acarnesi*, 1000 sgg.); si saldano, a formare una specie di sezione unitaria, quasi un *atto*.

Vorremmo seguire oltre le vicende del Coro e dell'elemento lirico nella commedia. Dopo il *Pluto*, Aristofane compose altri due lavori, i suoi ultimi, presumibilmente, che andarono in scena sotto il nome di suo figlio Araro. I titoli erano *Kokalos* e *Aiolosikon*; quest'ultima commedia, stando alle fonti, mancava di parabasi e di liriche corali. Sotto questo profilo, e per il fatto d'essere una commedia mitologica senza aggressioni e insulti personali, quest'opera è presentata dalla nostra fonte come modello di Commedia di Mezzo. Nel *Kokalos*, invece, l'autore (ci informa la fonte) «introduce rapimento e agnizione, e tutti gli altri elementi drammatici che, in seguito, Menandro coltivò».[117] A far coppia con l'*Aiolosikon*, troviamo associato nella citazione l'*Odysses* di Cratino, «Odisseo e i suoi»: ciò significa che la nostra fonte non soltanto considera quest'opera una commedia a soggetto mitologico, ma vuole sottolinearne la mancanza di elemento ingiurioso, parabasi, canto lirico.[118] Tutto questo può essere. E se corrisponde al vero, è un caposaldo critico da non scordare: la Commedia Antica non ebbe un'evoluzione così regolare e progressiva quale una semplicistica deduzione dai testi di Aristofane pretenderebbe di calare addosso a quel genere, quasi una camicia di forza. Resta tuttavia aperta un'eventualità: che l'insieme delle nostre nozioni sia stato adulterato nel passaggio da un antico studioso all'altro, oppure che la sorgente stessa di questi dati sia un rifacimento tardo dell'opera originale composta da Cratino in pieno quinto secolo. L'unico pezzo corale di una certa ampiezza nel *Pluto* è la *parodos*, il canto d'ingresso del Coro (253 sgg.): qui il gruppo di anziani campagnoli incede al ritmo dei tetrametri trocaici (senza cadenza lirica, dunque) dialogando con Carione. Il canto

vero e proprio è una parodia di un ditirambo di Filosseno, intitolato *Il Ciclope*: è un pezzo strofico in giambi (290 sgg.). Poi i campagnoli riassumono i loro panni scenici più propri con un intermezzo di canto e danza segnalato nel testo con il solito ΧΟΡΟΥ.[119] Questa caricatura della poesia di Filosseno è giunta a noi come sezione integrante del testo comico: ma, ad esser sinceri, è del tutto avulsa e, a parità di circostanze, avrebbe potuto essere eseguita con identica efficacia in qualsiasi altra commedia. Ciò non significa affatto, però, che il Coro abbia smarrito una sua prerogativa, quella d'avere un'identità personale ben definita o di eseguire, se non altro alla sua prima entrata in scena, una parte specifica, legata alla natura sua di Coro comico. Questo è un tratto che resiste, nel tempo. Quattro frammenti di un rilievo marmoreo ad Atene, risalente al terzo venticinquennio del quarto secolo, ci mostrano un Coro impegnato nella danza. Le fisionomie sono individuate: copricapi militari, aste.[120] Allo stesso arco di tempo appartiene una commedia di Eubulo, *Stephanopolides*, «Venditrici di ghirlande»: come il titolo lascia indovinare, c'era qui in scena un Coro di donne ben caratterizzato, che compiva il suo ingresso in cadenza lirica, di cui sopravvivono schegge testuali (104-5 K). Questi esempi – confortati da altre tracce – sono quasi brevi sprazzi a chiarirci la marcia storica della commedia, finché la luce si riaccende più piena con Menandro: ecco infatti il Coro menandreo, con il suo ingresso in scena annunciato, sia che il Coro impersoni la maschera generica dei gaudenti alticci (come ad esempio nella *Perikeiromene*, «La ragazza con la chioma tagliata»), sia che si assuma più specifiche identità, quando occorra, a chiarire o meglio descrivere, in armonia con la vicenda scenica (così accade nel *Dyskolos*).[121]

Menandro non offre esempi di canti corali composti con scopo specifico. C'è qualche caso di pezzo lirico destinato agli attori. Potevano esserci circostanze apposite, per questo (un canto alle soglie di un tempio, sul modello di ciò che avveniva nello *Ione* di Euripide; oppure una melodia, con passi di danza, in onore della Grande Madre);[122] non mancava il recitativo, cioè un gruppo di versi eseguito con accompagnamento musicale. Ne è grazioso esemplare la vivida scenetta della lavata di capo inferta a Cnemone alla chiusa del *Dyskolos*, un brano che assume una sua venatura poetica elevandosi alla descrizione della festa cui il vecchio scontroso non ha voluto presenziare (si veda più avanti, p. 776). Ma l'accento basilare della commedia menandrea resta il colloquiale delle relazioni quotidiane fra persone vicine: in coerenza con questa ispirazione, il suo ritmo di base resta quello che Aristotele (*Poetica* 1449a24) riteneva il più prossimo al parlato, cioè il trimetro giambico.

Dunque, il presunto declino del Coro e del tono lirico non si presenterà in complesso così stagliato e lineare come tenderebbe a mostrare il puro contrasto fra la prima e l'ultima produzione di Aristofane: ma resta sempre un punto di riferimento, quale principale segno evolutivo dello stile comico, ingrediente di un generale sviluppo che ha due eloquenti segnavia nelle *Ecclesiazuse* e nel *Pluto*: ed è un fenomeno non privo di conseguenze sia sulla forma e sul disegno architettonico delle commedie, sia sulla qualità del loro messaggio alle platee. Entro certi limiti, la sminuita tensione della parte lirica e poetica deve essere chiamata alla sbarra, principale imputata per l'impressione di stile più sbiadito, più corrente, offerto dai frammenti comici del quarto secolo. Stiamo cercando delle risposte ai quesiti formulati all'inizio della nostra indagine. L'accertamento dell'evoluzione (o involuzione?) del Coro e dell'accento poetico offre un buon contributo a questo sforzo. Avremo certezze migliori, sulle questioni complessive, mano a mano che verranno alla luce altre tendenze generali nel teatro comico del quarto secolo. Ma prima di lasciarci

alle spalle questo nucleo d'argomenti (Coro, tempra lirica), rimane una scena da considerare: meritevole di menzione di per sé, ma anche come spia di un fatto che sarebbe potuto accadere ma che invece, come è chiaro, non avvenne.

Nelle *Ecclesiazuse* assistiamo a un rovesciamento del normale ordine delle cose. Nella nuova realtà rientrano anche i rapporti sessuali. Saranno finalmente liberi, ma a una condizione: le donne più vecchie e più brutte avranno soddisfazione per prime (611-34). Aristofane illustra questa situazione costruendo una scena comica di repertorio: c'è il giovanotto, c'è la ragazza, e non manca la vecchia, orrenda strega, destinata però ad essere scavalcata da due rivali ancor più repellenti (877 sgg.). In tal modo il poeta crea l'opportunità d'introdurre dei pezzi lirici a coppie mediante i quali i suoi attori fanno a botta e risposta («Questo modo di cantare è sempre una cosa graziosa e comica, anche se gli spettatori... si annoiano!», 888-9). Il punto saliente – almeno per quanto ci interessa ora qui – è il duetto fra il giovanotto e la ragazza. Lei, piena di desiderio sofferente, prega l'amante di venire da lei: il ragazzo, a sua volta, anch'egli trafitto dall'eros, soffre davanti alla porta della bella e la supplica di scendere, di farlo entrare. Qualcuno ha avanzato l'ipotesi che qui Aristofane stia largamente attingendo al linguaggio della canzone popolare contemporanea; ma ciò che l'episodio richiama alla memoria, più di qualsiasi altro parallelo nella commedia greca, è la scena della serenata ai chiavistelli (*pessuli*) nel *Curculio* di Plauto (96 sgg., specialmente 147-57). Ma il quadretto amoroso di Aristofane possiede, fra gli altri elementi, alcuni dei basilari ingredienti della commedia romantica e della commedia musicale in un senso assai più moderno di quanto Aristofane in persona potesse mai prevedere; e in una prospettiva storica del genere comico, quell'elemento appare più significativo come pista aperta a uno sviluppo, che come consolidato punto d'arrivo. È di alto interesse l'affinità tematica e d'accento esecutivo fra Aristofane e Plauto, soprattutto a ricordarci quanto – nella realtà compositiva della commedia greca – *non* ebbe il suo sviluppo nel corso del quarto secolo. Certo, per musica e poesia non esistette mai un bando totale dal palcoscenico comico: ma in nessun punto dell'arco successivo ad Aristofane pare che quegli elementi abbiano riconquistato l'alto grado di cui godevano nell'arte del maestro antico. E meno ancora, che si siano incanalati per quella curiosa strada che avrebbe invece condotto alla commedia musicale di Plauto.

Già abbiamo potuto notare come uno degli elementi costitutivi della commedia, fin dai suoi albori, sia stato il mito. Scene e personaggi mitologici, spesso in chiave di profonda rielaborazione rispetto a come erano stati trattati in forme di letteratura più blasonate, a partire da Epicarmo continuarono con regolarità a prestarsi a numerosi e diversi intenti comici, inclusi quelli della commedia politica. Il mito, specialmente nella sua elaborazione tragica, poteva offrire schemi di personaggi e d'azioni che si rimodellavano come maschere buone per il repertorio personale del poeta comico. Su soggetto e cronologia di molte commedie le informazioni sono indistinte: ma anche con questi limiti possiamo formarci un quadro generale dell'evoluzione dell'arte sulla base dei risultati conseguiti da un'indagine di Webster.[123] Ecco le conclusioni: nell'ultimo ventennio del quinto secolo circa la metà dei drammi di sicura datazione sono di tema mitologico; nel periodo dal 400 al 350 la proporzione cala fra metà e un terzo, mentre solo un decimo dei titoli risalenti all'arco 350-320 si può assegnare alla categoria «mito». Ora, la definizione «mitologica» è applicabile a fogge distinte di drammi. Da una certa angolatura, anche il *Pluto* è una commedia mitologica, visto che annovera fra i protagonisti il dio omoni-

mo (il «Diosoldo») e la figura di Carestia. Tuttavia, il genere di dramma al centro ora della nostra attenzione è quello che attinge per intero al mito, sia per l'intreccio narrativo, sia per le figure. In che cosa, dunque, è comico? Proprio per quel suo mostrare in scena il cozzo fragoroso, la contraddizione stridente fra valori ed episodi di quell'antica saga «dei primordi» e le loro controfigure nell'universo degli uomini, dove agiscono persone dello stampo nostro, o perfino peggiori. L'*Antiope* è una tragedia perduta di Euripide. Adombrato nel contrasto fra i due figli di Antiope, essa mostrava il conflitto di ideali fra l'intellettuale colto e il tipo d'uomo votato alla vita pratica (si veda a p. 579 sg.). Nell'*Antiope* di Eubulo c'è una figura comica di Beota che parla il suo dialetto regionale (come il Beota degli *Acarnesi* di Aristofane); in un frammento che apparteneva al discorso di un messaggero ci sentiamo dire che Zeto, perseguitato da un appetito insaziabile, sta per stabilirsi nella «sacra piana di Tebe» (laggiù la pagnotta è migliore), mentre il più spirituale Anfione è inviato ad Atene, la città dove la fame è di casa, visto che le persone si dissetano di aliti di vento e pranzano con le chimere. Eubulo, *Bellerofonte*: ancora una volta il modello è Euripide, a quanto pare: nel frammento che ci rimane della commedia, l'eroe chiama qualcuno che lo sostenga, mentre il suo destriero Pegaso s'impenna; e ancora una volta possiamo fare un raffronto con Aristofane, e la sua parodia del dramma euripideo nella *Pace*, dove Trigeo sperimenta una partenza tumultuosa nel suo volo al Cielo, in sella allo scarabeo alato (82 sgg.).[124] Possiamo aggiungere molti esempi.[125] Ma una vicenda che merita d'essere qui rammentata è quella di Auge, perché contiene i soggetti del rapimento e del riconoscimento che già gli antichi esperti di storia teatrale indicavano come elementi di prima importanza per la Commedia Nuova di Menandro e dei suoi contemporanei; senza tacere che erano ben presenti e chiari in Aristofane, le cui due ultime commedie, come abbiamo visto, erano considerate modelli tipici della piega che avrebbero preso, in seguito, le cose del teatro comico.[126] All'*Auge* di Euripide c'è un fuggevole accenno nelle *Rane* (1080): l'innesca l'eroina del dramma, che aveva dato alla luce il figlio concepito da Eracle nel tempio dove serviva da sacerdotessa. Sappiamo di altre commedie intitolate *Auge* a firma di Filillio e di Eubulo. Il dramma di Filillio potrebbe plausibilmente essere stato composto negli anni finali del quinto secolo, quando l'*Auge* era ancora una novità (era infatti una delle ultime opere di Euripide); nello stesso periodo, a quanto sembra, fu fabbricata una serie di statuette di terracotta che comprende Eracle, una figurina di donna che si vela il volto in segno di vergogna, un'anziana nutrice con un neonato e altri personaggi che s'interpretano magnificamente come «ricordini» ispirati al cast d'attori che rappresentava questa commedia.[127] La popolarità di queste figurine in terracotta, e la composizione di un'altra *Auge* comica per mano di Eubulo, sono fatti eloquenti sul genere di fortuna che questo filone di lavori riscuoteva presso il pubblico. Da Ateneo ci sono trasmessi, in citazione, frammenti testuali relativi a cibi e tavolate festose: e sono ottimi testimoni a comprendere come i poeti comici abbassassero a pedestri livelli il tono della vicenda, e a stamparci ancor più nella memoria come il ruolo tradizionale di Eracle nel genere comico fosse quello del ghiottone. Il motivo dell'allegra mangiata e bevuta ha anche una sua parallela espressione figurativa: fra le statuette di terracotta spiccano un uomo che regge una borsa della spesa e un altro che trasporta un grande orcio.[128]

Ma possiamo fare altre scoperte. Ad esempio sullo stile con il quale storie come quella di Auge subivano la rielaborazione comica, la caricatura delle forme tradizionali in cui erano all'origine espresse; ad esempio, potevano anche essere scelti dai testi tragici dei versi iso-

lati, per poi distorcerli con sicuro effetto di ridicolo. Si può citare come esempio probante un'invenzione di Anassandride: aristofaneggia, diremmo, quando sceglie un celebre verso dall'*Auge* di Euripide e ne crea la parodia per trarne una battuta di sapore politico: «Natura lo volle: essa non si cura di leggi» (Eur. fr. 920 *TGF*) diviene «La città lo volle: essa non si cura di leggi» (Anass. fr. 67 K). Ma questo tipo di storie aveva in serbo altre qualità, assai meno percepibili sulla base delle testimonianze. Dovevano essere state plasmate (e sicuramente potrebbero ancor oggi esserlo) in forma tale da garantire una tenuta drammatica eccellente, come dei completi organismi scenici; potevano essere elaborate (e lo erano, in Euripide) con un taglio che permetteva di gettare problematicamente sul tappeto i motivi che ispiravano comportamenti umani e divini, e che formavano il traliccio della vicenda narrata sul palcoscenico. Era ovvio che messaggi e intenzioni del poeta comico non fossero identici a quelli del tragico. Ma la storia, in sé, poteva essere trattata in modo da coinvolgere gli spettatori, da creare la simpatia per i personaggi e i loro atteggiamenti, man mano che l'azione si snodava, al fine di accendere un sottile processo di identificazione, destinato a evocare un sorriso, non una risata aperta. Se sappiamo spiare sotto lo spesso smalto plautino, sotto la sua corteccia latina, probabilmente l'*Amphitruo* regala ancora un'immagine fedele di come in commedie di questo genere s'intreccino fra loro gli svariati effetti. Si comincia con un facile espediente: la farsesca confusione di identità scambiate, quando Zeus/Jupiter ed Ermes/Mercurio si camuffano da Anfitrione e da Sosia, suo servo. Così il re di tutti gli dèi avrà il piacere di possedere in modo adulterino la regina consorte di Anfitrione, Alcmena; e nasce in noi un'onda di simpatia umana nel vederci di fronte l'immagine di una donna che conserva la sua dignità, benché ingannata con i sotterfugi che sappiamo. In questa consonanza di sentimenti scorgiamo un'angolatura della tarda commedia greca, che non si può ridurre al puro svagato divertimento. Era un lato che Menandro avrebbe portato a maturazione. Ma – per amor di contrasto – possiamo ora notare che quando Menandro riesuma quel verso di Euripide sulle leggi e sulla Natura, come già aveva fatto Anassandride, non è allo scopo di creare una battuta d'allusivo sapore politico, ma di sublimare, per un attimo, la vicenda dei suoi personaggi (storia umile, di tutti i giorni) in sovrumane atmosfere, stabilendo un fugace paragone con l'esperienza dei loro mitici calchi.[129]

Non c'è dubbio: la satira politica, il sarcasmo personale erano coltivati sempre meno nella commedia, e in questo Aristotele e gli altri critici antichi scorgevano uno dei termini di confronto più netti fra la scena dell'epoca di Aristofane e la commedia posteriore. Ma fu davvero un mutamento a colpo d'accetta? E quanto improvviso? Già conosciamo la tesi di Aristotele: l'impulso a staccarsi dall'accento giambico, dall'attitudine mordace era già scoccato – almeno per quanto riguardava Atene – nella generazione precedente Aristofane, con Cratete;[130] fatto salvo che (l'altra faccia della medaglia) nelle *Ecclesiazuse*, nel *Pluto* e anche in più tarde commedie del quinto secolo, a noi note in frammenti, le allusioni agli uomini pubblici e ai casi della politica fioriscono ancora. A dimostrare che, su questo terreno, non vigevano divieti categorici. Ciò significa che fra poeti aggressori e politici aggrediti i rapporti erano idilliaci? Per nulla: c'era tensione, invece, del genere già esaminato trattando della commedia politica nelle sue prime fasi. Isocrate, in uno scritto del 335 a.C., confronta le asprezze affrontate da persone con proposte politiche austere, ma impopolari, da difendere (il riferimento è a se stesso), con la posizione comoda degli oratori in assemblea, superficiali quanto privi di scrupoli, e con quella dei commediografi sulla scena, pronti ad ac-

calappiare l'applauso della gente anche a costo di sbandierare alla Grecia intera difetti e mancanze di propri concittadini.[131] Isocrate era ormai vecchio, quando scrisse quelle righe, avendo già varcato l'ottantina: non avrà avuto in mente i poeti comici del passato, dei quali lui stesso era stato bersaglio, piuttosto che i suoi contemporanei? È un dubbio accettabile.[132] Non crediamo però che fra queste sue parole e la realtà dei suoi giorni ci sia una separazione così netta. Gli identici argomenti valgono, seppure con differenti messe a punto, per le meditazioni politiche di un contemporaneo un po' più giovane di Isocrate: Platone. Nelle sue *Leggi*, infatti, Platone stila regole ferree per arginare gli attacchi *ad personam* nella commedia o nei versi giambici e lirici (935e). Dalla prospettiva del poeta comico, il colpo basso all'uomo pubblico e il dir la propria in tema di politica erano riserva di caccia garantita dalla tradizione: e come altre regole del gioco comico, anche questa era mantenuta viva. Per Menandro gli eventi pubblici si sfuocano sullo sfondo; più o meno come le guerre napoleoniche fungono da lontano scenario per le storie di Jane Austen, anche se il poeta antico (più che la Austen) tratteggia qua e là una riflessione sociale, tangibilmente, nelle parole o nei gesti dei suoi personaggi, e si concede di quando in quando una puntata nostalgica verso la commedia d'altri tempi, come i suoi cenni, nella *Samia* e altrove, a un famigerato scroccone e zimbello della scena comica, Cherefonte.[133]

Abbiamo seguito la parabola declinante della musica e del lirismo poetico nella commedia. I temi politici hanno identica traiettoria. L'interesse si sposta su altri punti. Certo, poté esserci il caso di un commediografo che navigò controcorrente, e seppe guadagnarsi gli appoggi e i finanziamenti necessari per mettere in scena la sua opera ad Atene. Ma bisogna andar cauti, non caricare d'esagerati significati delle eccezioni, tanto più se dobbiamo argomentare sulla base di semplici frammenti. Sembra che Timocle sia stato quest'uomo controcorrente. Nei suoi scritti superstiti c'è un'alta percentuale di allusioni personali e politiche. Egli spicca, come esponente fuori tempo di questo particolare stile comico. Era un filomacedone che fustigò, tra gli altri, Demostene e Iperide, componendo ancora in epoche posteriori alla loro scomparsa e quando già Menandro s'era fatto un nome nel teatro ateniese. Musica e afflato poetico da una parte, satira politica dall'altra: il declino era comune, ma il fenomeno era forse più che una mera coincidenza. Crediamo che il progressivo scarseggiare, nei frammenti reperibili, dell'oltraggio politico o personale possa produrre un effetto simile all'affievolirsi dell'elemento musicale e lirico: scorrere uno dopo l'altro i brani testuali della commedia del quarto secolo è lettura che lascia più freddi, rispetto ai testi del secolo precedente. Ma i due fenomeni paralleli hanno in comune un altro aspetto. Ed è che, a partire dagli anni giovanili di Aristofane, sia l'elemento musicale sia quello della satira politica si fecero via via più sofisticati, e perciò di meno facile consumo in termini di intrattenimento popolare. Nella musica, le mode nuove cooperarono al tramonto delle esecuzioni corali, sia nella tragedia, sia nella commedia: il fenomeno ha un'eco vistosa nelle *Rane*, nell'episodio del torneo musicale in cui si affrontano le strofe liriche dei cori al modo di Eschilo, ligi alla tradizione, e le sperimentazioni melodiche di Euripide, ritratte nel loro lato tipico di cantate per solisti, ricche di virtuosismo, ma piuttosto estranee alla linea compositiva corale.[134] Quanto ai temi politici, a partire dal quarto secolo (ma le cose s'erano fatte sempre più complicate già dagli anni giovanili di Aristofane e dalle commedie di quell'epoca) era divenuto sempre meno agevole condensare in sintesi sceniche corpose i mali della società contemporanea, applicandovi la maschera depravata di un Cleone o di un Iperbolo. Possiamo definire le *Ecclesiazuse* e il *Pluto* commedie «politiche» nel sen-

so che mettono in scena una soluzione – beninteso, è una scappatoia puramente comica – ai problemi dell'esistenza in Atene: ma in entrambi i lavori i rimedi (nonché i guasti di cui pretendono d'essere sanatoria) sono concepiti in termini più sociali ed economici che squisitamente politici. E l'osservazione vale per il regime comunitario (saremmo tentati di definirlo «comunistico») instaurato dalle donne autrici del colpo di mano all'Assemblea (*Ecclesiazuse*, «Donne all'Assemblea», appunto), come per la ridistribuzione dei beni che è conseguenza, nel *Pluto*, della prodigiosa terapia applicata agli occhi del dio protagonista.

Qualche impressione sul clima politico in Atene nel decennio 390-80 si può spigolare dal discorso che Prassagora, l'eroina delle *Ecclesiazuse*, sta preparando per il suo intervento in Assemblea. Confezionare un discorso politico non è un mistero, per lei, poiché con il marito aveva messo su casa alla collina Pnice «al tempo delle proscrizioni» (243), e dalle finestre entravano in casa i discorsi degli oratori. Il significato esatto di alcune sue allusioni sfugge agli studiosi d'oggi: non si esclude che anche per la platea di Aristofane fosse più importante l'affresco generale, che i particolari minuti.[135]

Questo discorso di Prassagora – incluse le interruzioni – corre da 171 a 240. Vi si riflette un disincanto, una vena di disillusione che paiono più profondi del solito modo aristofanesco d'aggredire il presente. S'è snodata una processione di statisti uno peggiore dell'altro («anche se uno è buono per un giorno, è poi malvagio per dieci», 177 sg.). E l'Assemblea? Non ha fatto ben capire d'essere disposta a seguire, tutta emozionata, un individuo per la sua idea di stabilire un gettone di presenza per gli intervenuti, più che per il suo autentico valore (o, meglio, inettitudine)? Le opinioni degli Ateniesi in fatto di politica (prosegue Prassagora) sono volubili, non meno dei giudizi che essi sfornano sui propri uomini pubblici: «Prendiamo quest'alleanza: quando la si discuteva, dicevano che, senza di essa, eravamo bell'e rovinati; adesso che l'abbiamo firmata, è diventata odiosa, e chi ha fatto la proposta ha dovuto svignarsela di corsa» (193-6). Ancora: «C'è bisogno di varare la flotta: i poveri sono favorevoli, i ricchi e i campagnoli non ci stanno» (197 sg.). L'accusa d'incostanza capricciosa riaffiora in 823 sgg., quando si rammenta quel politico che fece la proposta di una nuova tassa, e per la sua idea era stato «coperto d'oro» finché, inevitabilmente, ci fu un ripensamento, e l'uomo fu allora «coperto di pece». La tensione fra ricchi e poveri è uno dei fili conduttori in questa commedia, come anche nel *Pluto*, specialmente nelle scene in cui appare Carestia in persona, interpretata da un attore (415-618).

Le donne nelle *Ecclesiazuse* danno vita a un Nuovo Regime. Esso mostra sorprendenti punti di contatto con l'ordine politico teorizzato da Platone nella sua *Repubblica*. Che genere di relazione legava fra loro opere così diverse? È problema tuttora aperto: seppure correva fra quei due scritti un rapporto genetico. Qualche esempio. Entrambi i progetti politici mirano alla comunità di terre, beni finanziari e proprietà. I mezzi di sussistenza sono garantiti dallo Stato. Pasti, donne, figli, tutto è pubblico e comune, e possiamo notare, sulla scia di Murray, che i due sistemi affrontano e risolvono la questione: «Come potrà un uomo riconoscere il figlio suo?». L'assenza di processi e tribunali è un lato positivo vantato dalle due utopie.[136]

Ecclesiazuse è una commedia tradizionale; sgorga infatti da un'idea, in sé semplice: escogitare e illustrare sulla scena un rimedio della fantasia a un problema contemporaneo e concreto. Questo tipo di soluzione può assumere il volto di una fuga in un domani-che-non-c'è, utopistico, oppure in un passato nostalgico, o ancora in un luogo remoto. Abbiamo esaminato il tema dell'evasione discutendo gli *Uccelli* (p. 697, nota 69). Nubibag-

giania è la città ideale degli alati, un'anticipazione – vorremmo quasi dire – delle *Ecclesiazuse*; ma con quest'ultima commedia la scena è Atene, non l'azzurro cielo e, come in *Lisistrata*, i riformatori non sono per nulla più fiabeschi di miti casalinghe, decise a intervenire d'autorità in quei settori in cui ritengono che i loro mariti le abbiano ingannate e deluse.[137] Da un'altra angolatura – e abbiamo già notato anche quest'aspetto – *Ecclesiazuse* è invece una commedia d'avanguardia, e ricorda il *Pluto* per l'accento forte posto sulle pubbliche spine sociali ed economiche, piuttosto che su questo o quel particolare bersaglio della satira politica. C'è forse un altro fattore di modernità, nelle *Ecclesiazuse*, che risalta al confronto con le *Nuvole*: ed è che nella più tarda commedia l'ispirazione satirica non ha più per culla l'arguta metafora linguistica, la parola che si offre alla trasformazione scenica, o il ritratto macchiettistico di un Socrate da vignetta umoristica; è un sarcasmo più complesso, che s'avvia a fustigare le idee, nei confini più ampi, pubblici e generali dei loro campi d'azione e delle loro conseguenze. Aristofane, che non era certo timido nell'esaltare l'originalità di certe sue intuizioni, lo fa con magnifico trasporto nelle *Ecclesiazuse* (577-87), ma ciò non deve significare nulla di più che quelle sue intuizioni non avevano goduto, in nessuna commedia precedente a questa sua, di pieno e maturo trattamento. È difficile immaginare una versione delle idee contenute nella *Repubblica* di Platone già circolante in tempo utile perché le *Ecclesiazuse* vi attingessero: sul lato opposto, si nota in Platone l'assenza assoluta di ogni inequivocabile riferimento alla commedia, di cui in ogni caso il pensatore doveva aver avuto conoscenza. Supponiamo pure che *Ecclesiazuse* e *Repubblica* siano elaborazioni assolutamente autonome di un corpo di idee comune (è forse da escludersi la necessità di postulare un trattato perduto, di mano anonima, sull'argomento): anche in tal caso, il fulcro d'interesse per la nostra attuale indagine resta che all'alba del quarto secolo una commedia assuma a proprio soggetto *quel* tema, e lo plasmi con i congegni della parodia, per svagare un pubblico di spettatori.

La tradizione di cui le *Nuvole* erano esempio nobile scorre nella commedia del quarto secolo anche dopo le *Ecclesiazuse*, ed è riconoscibile in accenni mordaci a Platone, all'Accademia, ad altri filosofi e a loro scolari.[138] In un frammento di Epicrate[139] leggiamo una scena che richiama alla mente quella celebre del Pensatoio di Socrate: in questo brano Platone guida un seminario sulla classificazione delle creature viventi – animali, alberi, vegetali – finché gli allievi incontrano serie difficoltà con una zucca. Pazientemente, il maestro fa loro ripassare la materia fino ai criteri di partenza, dove s'annidava l'errore di ciascuno. L'immagine dell'intellettuale quale si forma nella mente dell'uomo semplice è illustrata con vivezza da alcuni altri riferimenti a Platone: il grand'uomo aggrotta la fronte in piena concentrazione, alzando le sopracciglia come corna di lumaca; poi incede su e giù, soprappensiero, ovviamente senza uno scopo definito; la discussione con lui è una caterva di chiacchiere oziose, senza contare che il Maestro ha una concezione del Bene che si candida subito a proverbio per la sconclusionata oscurità.[140] Quanto agli studenti, ce ne sono di ossuti e malandati, tali e quali i seguaci mezzo morti di Socrate;[141] ma l'iscritto all'Accademia – giovane o anziano che sia – può anche essere concepito come il tipo elegante, come quegli adulatori vanesi che nella commedia filosofica di Eupoli, gli *Adulatori*, fanno la corte ai grandi maestri di pensiero; l'«accademico» può anche presentarsi come un giovanotto sveglio, apprendista retore, come il ragazzo moderno dei giorni di Aristofane.[142]

Fra i lati platonici rammentati poco sopra, c'era un suo concetto del Bene (Anfide 6 K); può tornarci ancora utile, sotto una luce più generale. Ecco il testo in

questione: «Dici che, tramite lei, stai per procurarti un certo bene. Che bene possa mai essere, padrone, io lo capisco meno di quanto capisca il Bene di Platone». «Allora concentrati» risponde il padrone. È un quadretto famigliare: c'è un uomo, che sta conversando con un interlocutore, uno schiavo, oppure un conoscente, e rivela a lui (indirettamente alla platea) il suo legame con una donna: e deve fare i conti con la diffidenza, la scaltrita esperienza del mondo, quell'atteggiamento di vaga superiorità che fa sorvolare su tutte queste cose con un sorrisetto, un gioco di parole.[143] Insomma, con quel genere di atteggiamenti che, in situazioni del genere, le persone comuni sempre manifestano: e che sono autentica manna scenica per i commediografi. Abbiamo già chiarito in precedenza – e non ripeteremo mai abbastanza – che nella commedia il significato di un'allusione riposa essenzialmente sul contesto, che in parti ridotte a brandelli è spesso assai meno decifrabile che nel caso del nostro esempio. Nell'accenno al suo concetto del Bene, s'insinua contro Platone una frecciata satirica: bonaria, però, non cattiva, dal momento che fa da breve inserto in una chiacchierata alla buona tra servo e padrone, e l'accento emotivo della scena batte altrove. Si fanno avanti due interrogativi. Primo: considerando le allusioni al mondo della tragedia nel loro ampio ventaglio, noi riusciamo a scorgere qualche elemento del processo tramite il quale ciò che nacque come puntata parodistica poi acquistò spessore, e maturò una sua indipendenza, come meccanismo dell'intero congegno comico; in quale misura (ci chiediamo) si può affermare qualcosa di analogo per la frecciata satirica contro Platone, o i Pitagorici, o altri professionisti della cultura? Secondo: fino a che limite la commedia, considerata in sé, seppe far eco nel corso del quarto secolo agli sviluppi del pensiero in campo politico, etico, del mestiere letterario e delle altre sfere di cultura? Per soddisfare alla prima curiosità – e in questo i nostri esempi ci fanno da guida – è indispensabile appurare a quali personaggi, e in quali situazioni drammatiche, siano attribuite le allusioni ai filosofi, o battute includenti concetti con un retroterra filosofico ben identificabile.[144] Quanto al secondo problema, esso riserva un lato che ci ripromettiamo d'affrontare più avanti.

Ma torniamo ancora una volta ad Aristofane. È curioso, ed è forse anche spia veritiera di una certa tendenza nello sviluppo della commedia, che le *Ecclesiazuse* pongano in scena quello che è parso agli studiosi il quadretto capostipite, nella storia della commedia, dei due vecchi litiganti. Qui il battibecco è fra un anziano che, lealmente, sta svuotando la sua casa di utensili, stoviglie e arredi vari per portarli all'ammasso di Stato, e li mette in fila come per una processione da giorno di festa; e sull'altra sponda il vecchio diffidente, cinico, che scova tutte le ragioni per temporeggiare, ma poi diventa subito partigiano del nuovo ordine quando c'è da sedersi a tavola nel pranzo a spese pubbliche. Quei due sono gli antenati di coppie che s'assomigliano molto fra loro, nella commedia di Menandro, come i Demea e Nicerato della *Samia*, o i Demea e Micione negli *Adelphoe* rielaborati da Terenzio.[145]

Ateneo – l'abbiamo già notato – era un divoratore di commedie del quarto secolo (p. 733, nota 114). Anche una scorsa rapida su un'edizione dei frammenti comici mostrerà il ruolo dominante delle citazioni di Ateneo nella nostra conoscenza del territorio comico che si stende fra Aristofane e Menandro: sono citazioni poste dallo scrittore sulle labbra di quei dotti che il suo scritto *Deipnosophistai* ci mostra assisi (e conversanti) a una loro riunione conviviale. Che genere di discorsi tengono questi commensali? Di tutto un po': naturalmente senza pretesa di esaurire lo scibile universale. Così accade che si disponga di materiale generoso su alcuni soggetti che Ateneo considerava pertinenti alla conversazione di

questi professori universitari attavolati: cuochi, varietà culinarie, vino, coppe, ragazze di piacere; ma in tal modo (pur con l'aggiunta di citazioni da diversa fonte) noi non riusciamo a raccogliere quel campionario casuale di personaggi, di spunti scenici, di battute dialogiche che scaturirebbe dalla medesima quantità di testo, qualora l'avessimo disseppellito dai papiri antichi, dai minuscoli brandelli di pagina, reliquie di remote copie delle commedie, superstiti e riaffiorate per puro caso. Il termine «frammento» può avere più significati. Si impongono due considerazioni immediate. Da una parte, la circostanza che Ateneo appunti la sua curiosità su temi così specifici, e che quindi raccolga passi comici che s'incentrino su quei soggetti, è un fattore in più da ponderare quando si trinciano giudizi di ripetitività e goffa monotonia nella commedia del quarto secolo. E d'altro canto, sappiamo che i poeti comici greci erano ben consci – come lo sono stati altri imbonitori di platee in epoche diverse – che un certo sapore di consueto, di domestico, di già visto (con una spruzzata di novità ogni tanto) può essere potente molla di successo. La raccolta testuale di Ateneo è di splendido aiuto: è un osservatorio per esplorare certi temi e le loro variazioni con completezza, ma anche per tentare di far emergere schemi di sviluppo capaci di gettar luce su sfere d'argomenti che ci interessano, senza essere così favorite dalla sorte della documentazione. Possiamo prendere ad esempio la figura del *mageiros*, il professionista dei cibi, il cuoco: uno dei personaggi studiati con maggiore intensità.[146]

Il cuoco, dunque: assoldato per imbandire la tavola agli sposalizi o in altre speciali occasioni, fa parte di un manipolo di caratteristi che in commedie a intrigo d'amore sono a loro perfetto agio. Il tema nuzial-culinario e le connesse figure (alcune, almeno) non mancano di precursori, nella commedia del quinto secolo. Ma la vera serra in cui questi temi erano destinati a fiorire compiutamente furono le due generazioni successive ad

Aristofane: lì dobbiamo volgere gli sguardi, per osservare come si plasmi una forma di narrazione scenica che, attraverso Menandro e gli altri scrittori della Commedia Nuova in greco e in latino, sarebbe stata fra le più rigogliose.

Vecchi e giovani amanti, vecchie e giovani etere: tutti personaggi già incontrati in precedenti analisi.[147] Il gioco del corteggiamento erotico può intricarsi per le rivalità accese all'interno e fuori del gruppo di coetanei. In veste di fiancheggiatori e confidenti ecco pronti i servi di casa, o quel vecchio arnese scenico dell'amicone scroccatore, il parassita;[148] a intralciare, invece, intervengono arcigni padri, mogli possessive; il cuoco, il ruffiano, l'usuraio sono lì, dietro le quinte, aspettando il proprio turno di scena.[149]

C'è un versante incantevole, nel modellarsi di questi personaggi di fantasia: l'intreccio di fresca, naturalistica osservazione e di eredità letteraria. Talvolta percepiamo che la maschera desunta per parodia da *quella* individuata persona ha avuto influsso forte nel disegnare un tipo, poi divenuto cittadino della letteratura teatrale. Aristofane, *Acarnesi*: c'è bisogno di creare un antagonista all'eroe, pacifista ostinato, che stila la tregua personale con Sparta. E allora il poeta schiera in scena un comandante delle milizie, un tipo contemporaneo, tale Lamaco, armato fino ai denti da oplita e con un elmo dal piumaggio eccentrico. Lamaco sbraita e imperversa, senza costrutto, naturalmente: finisce che gli tocca combattere e si busca una ferita, mentre Diceopoli, l'eroe della pace, si gode donne e vino. Qui c'è il disegno sia di un personaggio, sia di una storia che può essere elaborata e trasferita in altri contesti drammatici. Intendiamoci: Lamaco non è certo la prima figura di soldato nella letteratura. Il Capitan Fracassa cui corre spontaneamente il pensiero (e lo spunto ci viene da Plauto e dal suo *Miles gloriosus*) non è l'ufficiale di ranghi regolari come Lamaco, ma piuttosto un professioni-

sta sciolto, un guerriero di ventura: nella realtà storica trovava un parallelo in quei Greci come Senofonte o i molti dopo di lui che in tutto il quarto secolo cercarono fortuna in terre straniere. Ripensando allo sviluppo letterario, gli esemplari capostipiti si riconoscerebbero nell'Oreste errante di Eschilo, con il suo compagno d'arme Pilade, e forse si potrebbe anche arrivare ad Archiloco.[150] Il mestiere delle armi aveva una sua attrattiva: il balenare avventuroso di luoghi esotici, di corti fiabesche con monarchi stranieri. Se ne colgono i riflessi nell'inverosimile resoconto di un soldato nella commedia di Antifane *Stratiotes* (202 K): «Dimmi, hai servito per un pezzo a Cipro?». «Per tutto il tempo della guerra.» «E dove, soprattutto?» «A Pafo. Laggiù c'erano un mucchio d'interessanti raffinatezze da vedere: non ci crederesti neanche.» «Per esempio?» «Il re ha delle colombelle, per fargli vento a tavola, colombelle...» (e veniamo informati che il re si metteva indosso un profumo che attirava gli uccelli, poi degli appositi servi li facevano alzare in volo con gran frulli d'ali). Il transito dal ritratto personale sarcastico al «tipo» generico non fu, com'è ovvio e necessario, uniforme e regolare. Qua e là si colgono ancora frecciate singole a figure di militari esistenti in quei giorni (sul modello del Lamaco aristofanesco) anche nella commedia del quarto secolo. Ma il bozzetto satirico cucito addosso a ben mirate persone è più frequente nel caso delle etere: ciò può essere giustificato dal fatto che le ragazze di piacere si trovavano in armonia con l'ambiente cittadino assai più che non i soldatacci di mestiere.[151] Così la ragazza in fiore con il suo spasimante nelle *Ecclesiazuse* di Aristofane ha una schiera di nipoti, le giovani donne che calcano la scena in qualità di romanzesche eroine, protagoniste di trame in cui gioca sovrano l'amore; eccone una, ce ne parla Antifane, *Hydria* (212 K):

«L'uomo di cui sto parlando aveva una ragazza che abitava a porta a porta con lui, un'etera, e lui se n'era innamorato a prima vista; lei era di nascita libera, ma non aveva parenti, nessuno che se ne curasse. E che brava ragazza era, un carattere d'oro, un'*etera* nel senso vero e buono del termine, cioè un'amica, quando tutte le altre infangano una così bella parola con i loro costumi depravati.»

Dai frammenti possiamo ricostruire un'intera galleria di personaggi, che è arricchita e integrata da figure di maschere, attori e scene sugli oggetti d'arte, che ci offrono testimonianze più complete per la commedia del quarto che del quinto secolo.[152] Molto è stato ormai detto per porre in piena luce la continuità delle tradizioni comiche: ma dobbiamo anche riaffermare che, oltre a far fiorire la commedia mitologica, gli uomini di teatro del quarto secolo seppero dare rinfrescate energiche ai pezzi «di vita quotidiana», plasmando la commedia romanzesca. Ci riesce difficile dare un giudizio equilibrato sugli esiti artistici di quegli autori. Si erge infatti un ostacolo: l'assenza di continuità nei testi della commedia greca, che ci induce a valutare il complesso di quella produzione in termini di elementi ereditati dall'epoca di Aristofane, e di barlumi premonitori dell'arte di Menandro. Disponiamo però di un brano di Antifane, prezioso per gettare un fascio di luce sui principî letterari che la commedia «romanzata» veniva sviluppando, e buona scorciatoia per avviarci a una conclusione.

Antifane godette di una longevità teatrale ampia. La sua carriera drammatica, iniziatasi a un anno circa dalla morte di Aristofane (a mezzo il decennio 390-80), si spinse fino al quadriennio 334/331, dieci anni o poco più prima che Menandro entrasse nel mondo delle scene. Il frammento di Antifane 191 – sfortunatamente non databile – è sezione di un discorso che abbina tragedia e commedia, commentando i loro rapporti quanto a difficoltà di creazione artistica. È ipotesi accettabile

che il titolo della commedia, *Poiesis*, «Poesia», si ponga come spia del fatto che quel discorso fungesse da prologo, pronunciato dalla Poesia stessa, personificata. Una collocazione del pezzo che è segno dei mutati tempi: noteremo, per inciso, che un ragionare teorico sull'arte compositiva sarebbe stato occasione irresistibile, per un poeta del quinto secolo (come Aristofane, che non si stanca mai di ricorrere a questa tecnica), per mobilitare il suo Coro, e farlo banditore delle proprie idee d'arte nella parabasi.[153] Poesia (sempre ammesso che di lei si tratti) presta la sua voce ad Antifane e proclama:

«La tragedia, da qualunque parte la guardi, è un modo assai facile di poetare. Cominciamo dalle sue trame. La platea le conosce a menadito, prima che un solo verso sia declamato. Tutto ciò che il poeta deve fare è rinfrescare un po' la memoria degli spettatori. Basta che io dica, che so, "Edipo": ed ecco, loro sanno già tutto il resto: il padre, Laio; la madre, Giocasta. L'identità precisa delle figlie e dei figli suoi. Le cose che ha fatto, i guai che ha passato. Oppure prendiamo il caso di Alcmeone... [caso che noi a questo punto taciamo, anche perché il testo mostra seri guasti e punti oscuri] poi, quando non hanno più nulla da dire e la loro vena teatrale s'è completamente prosciugata, non fanno che alzare il braccio della gru (*mechane*) come se alzassero un dito, e lo spettatore è tutto contento. Noi non possiamo farlo, questo. Tutto deve essere creato, inventato. Nuovi nomi, l'antefatto del passato, le circostanze attuali, l'inizio e la conclusione. Se un Cremete o un Feidone qualunque si dimenticano di questo o quel particolare, devono svignarsela di scena coperti di fischi, ma il vostro Peleo, il vostro Teucro se lo possono permettere, questo...»

Interpretando il testo, dobbiamo guardarci dal considerare Antifane come l'autore estemporaneo di un articolo di terza pagina su teatro e pubblico nel quarto secolo. Dobbiamo considerare questi suoi argomenti su tragedia e commedia come una specie di manifesto introduttivo al genere di dramma che sta per andare in scena, non come un'analisi colta sui generi drammatici. Ed ora procediamo. Balza agli occhi come Antifane stia scrivendo per degli spettatori che hanno tutta l'aria di

trovarsi a loro agio con gli arcani del teatro. Si usano correntemente termini del mondo scenico: la tragedia che matura una sua soluzione tramite il *deus ex machina*; la commedia che abbandona il cartellone sotto l'umiliazione dei fischi. Si menzionano Edipo, Alcmeone e altre figure della tragedia come se fossero persone di famiglia, come accadrebbe ai tempi nostri con i nomi di Amleto, Adelchi o Edda Gabler; ma non siamo autorizzati per questo a credere fino in fondo che (come argutamente vorrebbe suggerirci Antifane) un semplice e rapido accenno al nome del padre di Edipo (e non sarebbe diverso, oggi, con il nome dello zio di Amleto o del padre di Adelchi) sarebbe stato pienamente compreso dalla totalità della platea.[154] Ma, al di là di tutti questi aspetti, ci interessa ora la concezione della commedia: opera narrativa architettata ad arte, con un intreccio creato per l'occasione, che non deve ridursi a una mera catena di eventi, ma disporsi in «trame», munito di inizio, fase di passaggio (che è lo stato presente dei fatti) e infine conclusione. Il tutto armonico, e presentato con coerenza. Sappiamo che il peccato d'incongruenza (Antifane stesso lo rivela, in quella sua abile sviolinata all'intuito della platea, che è soprattutto un mettere le mani avanti, un'apologia preventiva dell'arte propria) dovrà fare i conti con fischi e schiamazzi di dissenso. I personaggi poi, per quanto gli intrighi che sono chiamati a interpretare siano tipici, ordinari, devono essere persone con nomi «inventati» dall'autore: anche se, in pratica, come mostrano i due esempi citati, questo famoso sforzo inventivo spesso non implica più che una scelta da un repertorio di nomi correnti.

Antifane, come abbiamo appena ricordato, era anziano abbastanza per avere preso a comporre commedie nell'anno stesso in cui si chiudeva l'esistenza di Aristofane; ma questa sua concezione di un dramma costruito organicamente intorno a personaggi «da romanzo» mostra una stretta parentela con alcuni principî formulati

da Aristotele sulla composizione teatrale, ed è possibile che ne abbiano subìto l'influsso. Nelle linee essenziali, quest'idea di teatro precorre Menandro. «La poesia» afferma Aristotele «tende ad esprimere l'universale, la storia, invece, il particolare» (*Poetica* 1451b6 sgg.). La distinzione che sta a cuore ad Aristotele è fra il modo con il quale agirà un individuo di un certo tipo, in armonia con la plausibilità e la necessità, e il particolare, l'atto «storico» irripetibile, «ciò che Alcibiade operò o patì». «Nella commedia» insiste Aristotele «tutto ciò è ormai evidente: dopo aver costruito il racconto sulla base degli eventi probabili, i poeti comici vi introducono nomi casuali, come vengono loro in mente.» C'è da chiedersi quanto la pratica esistente del teatro abbia alimentato la teoria di Aristotele prima che i suoi princìpî teorici, formulati nelle righe della *Poetica*, a loro volta orientassero i poeti di commedie.

Alle battute iniziali di questa complessiva analisi abbiamo citato l'anonimo *De Comoedia*, a proposito del numero di testi incluso nella categoria Commedia di Mezzo. Sulla qualità di tali commedie così si esprime: «Gli autori della Commedia di Mezzo non puntavano allo stile poetico; il loro comune strumento espressivo era il dialogo colloquiale, e i loro pregi quelli della prosa. C'è scarso sforzo poetico, in loro. Tutta l'attenzione dell'autore si concentra sull'intreccio».[155] Se questa fu la realtà della Commedia di Mezzo, non sorprende che quegli scrittori non si siano consacrati alla raccolta di fiori poetici, con intenso aroma di letteratura; e che dunque diano l'impressione di opachi prosatori, soprattutto quando sul piatto della bilancia critica gettiamo il fatto che gli autori le cui citazioni (e gli estratti che ricavarono dai testi) forniscono il corpo principale dei frammenti comici, raramente si prefiggono – se non in casi specialissimi – di mettere in luce i pregi strettamente drammatici delle opere che sfruttano ai propri intenti eruditi. Una base per la costruzione dell'intreccio è, come ben sappiamo, la trama mitologica, con le sue vicende già confezionate e i suoi personaggi. Ma per le fisionomie dei drammi con tipiche figure «da romanzo» dobbiamo ricorrere – se ne vogliamo un'approssimata ricostruzione – ai rifacimenti latini, e al versante più tradizionale della commedia menandrea. I *Menaechmi* di Plauto, con la loro coerente vicenda comica d'identità fraintese, possono essere scelti, con l'*Amphitruo* e con l'*Aspis* di Menandro, per dare un'idea delle strade che i poeti di questo periodo sapevano imboccare per guidare in porto le loro situazioni da commedia; e l'esistenza di titoli come *Homoioi* («Uguali»: Antifane e altri), *Didymoi* o *Didymai* («Gemelli» o «Gemelle»: Anassandride, Antifane, Alessi e altri), lascia trasparire che non abbiamo qui a che fare con casi isolati.[156]

Una delle tecniche più fertili della commedia mitologica – e ancora una volta, dobbiamo ammetterlo, la strada era stata aperta da Euripide – era d'assoggettare i congegni della trama e le scelte morali dei personaggi alla cruda luce del mondo in cui viviamo noi, uomini veri, cercando il rude confronto con i livelli della gente qualunque o meglio, per usare l'espressione di Aristotele, «di gente ancor peggiore di noi».[157] Se in tal modo i tradizionali schemi narrativi, e i moduli di comportamento che risalivano al passato remoto (fossero gli esiti di forze divine agenti dall'esterno, o di intime convinzioni umane) subivano necessariamente l'erosione della parodia, bisognava ricorrere a qualche forma di nuovo puntello, escogitare linee originali d'accettabile, lodevole azione umana. E questo avvenne, con l'interesse crescente per l'individuo «uomo» e i suoi rapporti con il prossimo che caratterizzò il quarto secolo: in una parola, con l'avvento della scienza destinata a diffondersi con il nome di «etica». Così, le sofisticate analisi degli umani impulsi, le distinzioni di qualità interiori divengono territorio intellettuale comune fra i pensatori del

tardo quarto secolo e le più elevate sfere poetiche della Commedia di Costume, la cui creazione è merito che attribuiamo a Menandro.

11. MENANDRO E LA COMMEDIA NUOVA

La commedia di Menandro *Perikeiromene* prende titolo dall'episodio che dà l'avvio all'azione. «La ragazza con la chioma tagliata» è vittima di questa ingiuria per mano dell'uomo con cui convive, un giovane di Corinto che fa il soldato di professione. L'uomo vibra quel colpo di forbici in un soprassalto di furore, quando viene a sapere che la ragazza s'è fatta baciare da un altro. Lei allora lo lascia. Ecco un frammento di conversazione fra il soldato, Polemone, e un buon vicino di casa, Pateco:[158]

POLEMONE
L'ho trattata sempre come fosse mia moglie...
PATECO
Non gridare così. Chi te l'ha data?
POLEMONE
Data, a me, chi? Ma lei, lei s'è data.
PATECO
Molto bene. Forse tu le piacevi, allora, e adesso non più. T'ha lasciato perché non la tratti come si deve.
POLEMONE
Cosa? Non la tratto come si deve...?

Polemone è addolorato profondamente da tutto questo. Non lo rinfranca certo il sentirsi dire che un gesto violento non gli porterà alcun frutto. La ragazza può disporre liberamente di se stessa, ora, e se l'uomo la rivuole per sé, tutto ciò che può fare è tentare di persuaderla. L'altro uomo – nel caso che si trovi, un altro uomo – potrà forse esser citato davanti a una giuria. L'uso della violenza, ad ogni modo, farebbe passare Polemone dalla parte del torto. «Glicera mi ha lasciato, Pateco: mi ha lasciato, Glicera!» Resta questo, per Polemone, il fatto dominante. Da qui le sue insistenze verso Pateco, che vada, che parli lui alla ragazza con il cuore in mano. «Io, se mai ho fatto qualche sbaglio... se non l'ho amata con tutto il cuore... se tu venissi a vedere il suo guardaroba...» A quest'invito Pateco rinuncerebbe volentieri, ma poi si lascia convincere. Fra i vestiti e i monili di Glicera – che per Polemone sono una prova del suo amore generoso – Pateco scorgerà i sonagli che erano stati dati alla ragazza quand'era bambina, e così comprenderà che Glicera è sua figlia. Pateco l'aveva esposta insieme al fratello gemello, quando la madre era morta in seguito al parto, e lui aveva perduto ogni avere nel naufragio della sua nave. È quel fratello gemello il responsabile della burrasca fra Glicera e Polemone. Era infatti lui che stava baciando la ragazza: i due erano cresciuti separati, e anche se il giovanotto non sapeva chi fosse in realtà quella fanciulla, a lei qualcosa era stato riferito su di lui. Equivoci, malintesi, complicazioni. Quale ne sarà l'esito? Possiamo aspettarcelo: riappacificazione, e un matrimonio.

Che lontananza dal mondo di Aristofane, con il suo Trigeo che nella *Pace* s'invola nell'azzurro, in sella allo scarabeo alato, per mettere fine alla guerra; o con la Prassagora delle *Ecclesiazuse* che affolla l'Assemblea con le sue donne travestite da uomini, decisa a buttare all'aria gli ordinamenti sociali in vigore. Ma l'epoca non era più quella. C'è buona certezza che la prima commedia di Menandro, la perduta *Orge*, «Ira», andasse in scena nel 321 a.C.: esattamente l'anno centenario della *Pace* di Aristofane. La morte del poeta, cinquantenne circa, cadde nel 292/1, o in un anno vicino a quella data: dunque a un secolo – più o meno – dalla rappresentazione delle *Ecclesiazuse*. C'è un tratto caratteristico della Commedia che definiamo Nuova, cioè quella di Menandro e degli autori del suo tempo: l'intreccio della commedia va a collocarsi nell'universo do-

mestico delle relazioni famigliari. Inoltre, il genere richiede che il principale motore dell'azione sia quello che possiamo chiamare, in modo generico, un affare di cuore: un tema che può variamente modularsi, sulla base di un intreccio che vede un giovane uomo legare una ragazza desiderabile alla necessità di una rottura, che poi si risolve in riappacificazione in seno a una coppia, come nella *Perikeiromene*, di persone già fra loro legate. Il genio di Menandro è d'aver saputo scorgere in questo cosmo domestico, che per tanta parte della vita resta la sfera prima dei pensieri e dell'immaginario quotidiano della gente comune, la sostanza artistica per un genere di spettacolo che si prefigge di porgere alla platea spunti di riflessione seria senza rinunciare al divertimento. L'equilibrio fra queste due esigenze è delicato. Certo, un Polemone testardo e pieno di sé può spingerci al riso, quando s'incaponisce con la sua controparte, l'urbano, imperturbabile Pateco: ridiamo pure, ma il nostro è un sorridere pacato, perché una certa angolatura degli eventi ci suggerisce che stiamo sorridendo di noi stessi, di sentimenti che potrebbero diventare i nostri, se già non li abbiamo assaporati in qualche passata occasione, o che potremmo riconoscere fra i membri della nostra famiglia, nella cerchia degli amici. Gli eruditi chiosatori ci spiegano che la posizione di Glicera, nel quadro delle leggi, della mentalità e delle convenzioni del quarto secolo, è diversa da quella di una ragazza che viva, oggi, nel nostro paese, o in qualunque società emancipata: ma rischiamo di snaturare la commedia con sottolineature eccessive se vogliamo farne a tutti i costi una specie di opuscolo sui diritti della donna. La serietà di fondo – ed è tratto inconfondibile di Menandro – non si esprime in proclami, in discorsi a tesi: s'intesse, piuttosto, nella trama, e questa «nota seria» è che nei rapporti umani vigono principî di sensato, civile comportarsi più radicati, più basilari delle reazioni emotive ed effimere che una persona può manifestare verso il prossimo.

Il codice Cairense di Menandro fu pubblicato nel 1907. Esso offrì, per la prima volta, ampi brani degli *Epitrepontes*, «L'arbitrato», della *Perikeiromene* e della *Samia*, «Ragazza di Samo» – tre commedie note in precedenza (e non è certo un caso isolato) da un totale di circa venti versi di testo in tutto, sotto forma di citazioni identificate –, in buona misura l'inizio dell'*Heros*, «L'eroe», e altre cose minori.[159] Questo nuovo corpo testuale, che ammontava a circa 1600 versi, costituì la base degli studi menandrei per il cinquantennio successivo. Intorno a questo tronco sono fiorite, in certa misura, scoperte minori ricche d'interesse, talvolta da commedie che non poterono allora essere identificate con certezza, e lo furono invece, in qualche caso, successivamente. Un materiale poetico pregiato: per la prima volta nell'età moderna fu possibile, da esso, plasmarsi un'idea fondata sui testi originali dell'arte teatrale di Menandro, in diversi soggetti: trattamento del dialogo, articolazione dell'intreccio per scene in sequenza, disegno del carattere.[160] Al tempo stesso, il salvataggio di consistenti parti del testo greco nella sua continuità ha impresso impulso nuovo agli studi comparativi di Menandro e dei poeti contemporanei con i rifacimenti latini delle loro opere a firma di Plauto, di Terenzio e di altri comici romani meno favoriti dalla sopravvivenza letteraria.[161] Si creavano ora rinnovate ragioni per sottoporre a studio più accurato il ricco materiale figurativo che aveva rapporto con la Commedia Nuova: scene da commedie, attori, maschere, ritratti, folto campionario di strumenti e linguaggi espressivi, dalle terrecotte ai bronzi, dai mosaici alle pitture, sculture, gemme intagliate, creati nell'arco di numerosi secoli per committenti che erano ammiratori della Commedia Nuova sparsi ai quattro angoli del mondo greco-romano.[162] Ma la storia del testo menandreo ha una seconda, importante tappa: breve a dirsi, un evento singolo, la pubblicazione nel 1959, dal codice Bodmer di Ginevra, di una commedia pressoché in-

tegra, il *Dyskolos*, cioè «Il misantropo». Ed ecco una terza tappa, rappresentata dal successivo ventennio: nessun altro lavoro completo restituito alla luce, per ora, ma la certezza acquisita che la prima e l'ultima del terzetto di commedie incluse nel codice Bodmer sono la *Samia* e l'*Aspis*, «Scudo». Il codice Bodmer si presentava infatti danneggiato gravemente nella parte iniziale e nella terminale. Quando le due commedie seguirono il *Dyskolos* nella pubblicazione a stampa, nel 1969, contribuirono, con le schegge testuali già note in precedenza, a offrirci la lettura dei tre atti finali della *Samia*, con reliquie dei primi due atti; e dei due atti iniziali dell'*Aspis*, con l'avvio del terzo atto e qualche frammento dello sviluppo posteriore della commedia.[163] Altre scoperte testuali seguirono negli anni Sessanta e Settanta, e fra queste generosi squarci del *Misoumenos*, «L'uomo odiato da lei» (1965 sgg.),[164] *Sikyonios* (*-oi*), «L'uomo – o gli uomini – da Sicione» (1965) e un centinaio circa di versi dal *Dis exapaton*, «Che inganna due volte» (1968), molti dei quali malridotti, ma pur sempre costituenti il testo di gran lunga più ampio – fino ad oggi – disponibile per il confronto diretto con una sua rielaborazione latina, vale a dire un tratto delle *Bacchidi* di Plauto, a partire dal verso 494. In coincidenza con il maturare degli studi intorno ai testi, è divenuta nota una magnifica serie di mosaici ispirati a scene menandree in una casa risalente alla seconda metà del terzo secolo d.C. a Chorapha, Mitilene: incantevole integrazione a quanto sapevamo dalla riscoperta papiracea, quei mosaici ci hanno dischiuso notevoli opportunità per riconoscere un numero sempre più ampio d'illustrazioni a scene celebri da questa o quella commedia all'interno di quel patrimonio, sempre crescente, di materiale figurativo approdato a noi.[165]

Queste sono dunque le linee della progressiva riscoperta di Menandro. Trattarne qui ha un significato preciso: illustrare quanto si siano mutate nel tempo le basi per la critica menandrea.[166] S'è sperimentata l'emozione della riscoperta innovativa: ma, a suo completamento, s'impone la revisione coraggiosa del bagaglio conoscitivo precedente, con tutte le sue autentiche o presunte certezze. Sorgono spontanei tre interrogativi: ci si chiede in quale proporzione ci sia ora nota l'opera di Menandro; se sia probabile l'avvento di scoperte nuove; se le linee critiche di lettura degli altri poeti della Commedia Nuova siano influenzate dal «nuovo Menandro». In merito al primo problema, esistono calcoli recenti di W.G. Arnott: il testo greco disponibile per la nostra lettura ammonta a poco meno dell'otto per cento dell'intera produzione di Menandro.[167] È un rapporto che si avvicina alla misura della poesia sofoclea che possiamo oggi assaporare. Per Aristofane, invece, possiamo probabilmente confidare in proporzioni più favorevoli, intorno al venticinque, trenta per cento del totale di versi posseduti dagli eruditi alessandrini. Ebbene, la situazione è insieme migliore e peggiore di quanto lascino trasparire i crudi calcoli percentuali. È peggiore, poiché del poeta comico Menandro quante opere possiamo leggere, nella stesura originale? Una sola, il *Dyskolos*; ma anche migliore, considerando che disponiamo di otto (forse più) commedie latine di mano plautina o terenziana, che sono adattamenti da Menandro. Eccone la lista (fra parentesi, il titolo greco originale):

Plauto: *Aulularia* (*Apistos*, «Il diffidente», o altra commedia); *Bacchides* (*Dis exapaton*); *Cistellaria* (*Synaristosai*, «Quelle che pranzano insieme»); *Stichus* (*Adelphoi* I, «I fratelli»).

Terenzio: *Andria* (*Andria*, «La donna di Andro», con aggiunte tratte da *Perinthia*, «La donna di Perinto»); *Heauton timoroumenos* (commedia dallo stesso titolo: «Colui che punisce se stesso»); *Eunuchus* (*Eunouchos*, «L'eunuco», con aggiunte dal *Kolax*, «L'adulatore»); *Adelphoe* (*Adelphoi* II, con una scena tratta da Difilo, *Synapothneskontes*, «Quelli che muoiono insieme»).[168]

Secondo una stima cauta (lasciando fuori dal computo molti testi d'identità non accertata) ci sono noti più di cinquanta antichi esemplari di scritti menandrei. In ampiezza, oscillano fra i codici Bodmer e Cairense, fino a reliquie di poche lettere; nel tempo, invece, spaziano dal terzo secolo a.C. al sesto, forse settimo d.C. E così, fra gli autori approdati a noi tramite i papiri, Menandro risulta uno dei più riccamente rappresentati.[169] Perciò ci sono favorevoli prospettive, se la pubblicazione delle raccolte di papiri non s'interrompe, che testi di Menandro continuino ad affiorare; anche le nuove tecniche di smontaggio degli involucri di mummie allo scopo di recuperare papiri impiegati per la scrittura, offre spiragli promettenti per il futuro.[170] C'è un'altra circostanza degna di nota: tra i papiri con testi della fase nuova della commedia greca un certo numero, per fattori stilistici o di altra natura, si palesa come estraneo alla produzione menandrea: ebbene, è rarissimo il caso che un preciso papiro sia identificabile con certezza come copia dell'opera composta da altro autore del genere.[171] Intendiamoci, nulla esclude che se un sufficiente numero di papiri ellenistici e della prima epoca romana saranno riesumati, potremo forse vantare la fortuna di scoprire e individuare con sicurezza un esemplare dell'opera di Filemone, di Difilo o di qualche altro emulo o epigono del maestro Menandro; ma allo stato presente delle fonti certe, la quota di probabilità dev'essere stimata assai più bassa che per Menandro. Plauto rielaborò in latino da Filemone e da Difilo, Terenzio da Apollodoro di Caristio: le opere latine contribuiscono in certa misura a integrare il mosaico che si profila dai frammenti greci. Ma stabilire un paragone attendibile con Menandro resta problematico, poiché i testi che costituiscono il nostro patrimonio conoscitivo del poeta ateniese sono troppo più estesi. D'altro canto, se fosse possibile accantonare per un momento la maggior parte dell'eredità menandrea, e ridurre l'autore alla statura

testuale di un Filemone o di un Difilo, quanto dovremmo disimparare e dimenticare di ciò che oggi è caposaldo critico assodato? Accostandoci alla commedia del quinto secolo, avevamo espresso l'idea che le recenti scoperte menandree potevano fare da saggio promemoria di quale divario corra fra una conoscenza integrale, parziale o frammentata di un autore (si veda sopra, p. 651); ora, mentre esploriamo l'epoca di Menandro, quel principio resta più che mai valido. Ma sarà bene riprendere il filo del discorso critico, nello sforzo di tracciare una mappa nella natura letteraria menandrea, prima d'indagare quale utile contributo possano offrire gli scritti degli altri poeti a un'immagine complessiva della Commedia Nuova.

Troviamo in Plutarco un aneddoto circa Menandro e l'arte del comporre che – vero o inventato che sia – ha assunto una sua autorità documentaria nelle moderne opere critiche intorno al poeta, da quando Wilamowitz l'impiegò ad apertura del suo fortunato saggio «L'arte di Menandro».[172] Ecco la traduzione del passo plutarcheo (*La gloria degli Ateniesi* 347F): «Si racconta che uno degli amici abbia detto a Menandro: "E allora, Menandro, manca poco alle Dionisie e tu non hai ancora composto la commedia?". E Menandro, di contro: "Certo che l'ho composta, la commedia, per gli dèi; il soggetto è pronto, adesso devo solo scriverci sopra i versi (στιχίδια ἐπᾶσαι)"». Nessun cronista ha mai ritratto Aristofane in una situazione simile, registrandone la risposta. È una vera sfortuna, perché da una certa angolatura i due maestri della commedia stanno agli opposti poli dell'arte compositiva comica. Per Aristofane, lo sfolgorio della parola, innanzitutto: più d'una volta assistiamo, in lui, al concretarsi dello spettacolo scenico e dell'azione da un germe verbale che germoglia fertilmente in forme visive.[173] In Menandro, nessuno può dire che il dialogo sia buttato giù con negligenza (la semplice lettura di qualche testo lo esclude): ma è certo

che l'elemento primario è la traccia complessiva della vicenda. Menandro era razionalmente conscio di questo principio costruttivo? Lo era, e lo era al punto, diremmo, da ritorcerlo contro di sé in battute semiserie. Ad ogni modo, si tratta di un criterio che s'armonizza perfettamente con il processo di sviluppo, da noi esaminato poco avanti, verso architetture drammatiche ben congegnate e regolari nella commedia.[174] Netta consapevolezza d'arte, in Menandro: e forse si può coglierne il riflesso in un ritratto a rilievo del poeta, molto noto. Menandro è seduto, e osserva intensamente una maschera di un uomo giovane, tenendola davanti a sé: altre due maschere giacciono su un tavolo accanto.[175] Il ritratto è un esemplare di una ricca serie di raffigurazioni artistiche di poeti con maschere teatrali. Cogliendo Menandro che nel gruppo di maschere sta pensosamente scegliendo quella adatta, l'artista l'ha forse voluto ritrarre con acuta intuizione nell'atto di «scriverci sopra i versi», dando così forma definitiva alla scena che ha appena aggiunto al suo canovaccio comico.

Ne conseguirebbe – benché fino al momento attuale le nostre impressioni critiche siano di grave perplessità – che in una commedia di questo genere intreccio e definizione dei caratteri debbano essere concordi, strettamente integrati. C'è una caratteristica centrale nelle linee di costruzione del *Dyskolos* che può fungere da ottima prova per questo assunto critico.[176] La commedia prende forma intorno a un personaggio dominante: Cnemone, il misantropo, il «Vecchio Terribile», che con il suo tratto psicologico dà nome al lavoro. In realtà, Cnemone è visibile in scena solo per un quarto – non crediamo di più – del tempo presumibile per l'intera rappresentazione. La metà circa di questo quarto si distribuisce tra l'atto IV e il V. Per il resto della commedia il personaggio è nell'ombra delle quinte: eppure troneggia sulla vicenda, onnipresente per quanto sentiamo raccontare di lui e del suo stravagante stile di vi-

ta dalle altre figure del dramma. Di riflesso, dunque, la sua statura scenica s'ingigantisce, a preludio del grande momento, la scena madre con il discorso melodrammatico dell'atto IV (708 sgg.), declamato come dal letto di morte. Il filo principale della vicenda si snoda come segue. All'inizio, ecco gli sforzi del giovane Sostrato per ottenere da Cnemone il consenso a sposare sua figlia. E proprio sul filo della storia d'amore con tutti quei suoi alti e bassi di fiancheggiatori poco fidati e di alleati piovuti dal cielo, il ritratto di Cnemone si sgrezza e si completa; e durante questo processo di definizione lo spettatore l'ha sempre come davanti agli occhi, ma attraverso gli sguardi degli altri personaggi. Ecco, ad alzarsi di sipario, il dio Pan pronuncia un prologo, e intanto delinea un primo schizzo dell'uomo, un abbozzo che s'arricchirà di particolari man mano che la commedia procede, e col susseguirsi delle scene assumerà una fisionomia progressivamente diversa.[177] Subito Cnemone ci appare con gli occhi di un servo terrorizzato che il vecchio ha appena espulso dal suo podere sotto una gragnuola di sassi, e possiamo osservare le reazioni di Sostrato e del suo amico Cherea all'incidente (81-146). Alla fine, Cnemone in persona appare per brevi momenti, e Sostrato si esibisce nel suo primo faccia a faccia con il terribile vecchio (147-88); scopriamo qualche particolare nuovo da quanto vediamo e sentiamo dalla figliola di Cnemone, ed il primo atto termina con un ritratto del vecchio, così come appare allo schiavo della casa accanto, il quale, come fanno di solito gli schiavi, tende a cogliere il lato peggiore di persone e cose (220 sgg.). Potremmo ancora addentrarci nella commedia, continuando a descrivere le fasi del disegno di Cnemone, ma crediamo d'aver già detto a sufficienza, per illustrare come operi questa tecnica di progressiva costruzione. Mentre l'azione drammatica pura fluisce con una serie di eventi congrui, credibili nelle motivazioni (che significa? Esattamente che noi, spettatori, percepiamo

che gesti e scelte dei personaggi via via in scena sarebbero probabilmente o necessariamente quegli stessi che compiono, se le circostanze fossero della vita reale), i diversi personaggi vengono alla ribalta con un taglio tale che ci induce a far la tara sui giudizi che essi emettono su Cnemone, o su quanto ne dicono, a partire proprio dalla loro immagine, dalla luce in cui l'autore li vuole proiettati. Ad ogni loro nuova messa a fuoco di Cnemone, questi personaggi illustrano un lato di se stessi. Prendiamo ad esempio Cherea. La platea lo ravvisa ben presto come un esemplare di una categoria drammatica consueta, quella dei parassiti, un uomo che fa dell'amicizia un mestiere. Può non prestarsi cortesemente quando c'è un problema di cuore? No, certo! Naturalmente egli sa bene che razza d'uomo sia Cnemone; e, naturalmente, quando il momento arriva, egli s'occuperà del caso, anzi sarà la prima cosa che farà «domattina».[178] Assistendo al seguito, noi scorgiamo con un sorriso quanto sia vacuo Cherea, ma comprendiamo anche quanto più ostico sia il carattere di Cnemone, rispetto all'aspettativa superficiale di Cherea. Caso vuole che noi disponiamo di un fedele *alter ego* drammatico del menandreo Cnemone nell'eroe dell'*Aulularia* di Plauto, il vecchio Euclione, chiuso in se stesso e spilorcio. Accade inoltre che – negli ampi termini di struttura che sono ora oggetto del discorso – le due commedie si presentino specularmente opposte tra loro, con Euclione che si staglia ad alto rilievo all'inizio della commedia, e resta in scena per oltre la metà del tempo, forse quasi per tre quarti (a giudicare dalla versione di Plauto in nostro possesso); la vicenda dell'innamorato, invece, che corrisponde a quella di Sostrato, rimane sullo sfondo fino a commedia inoltrata, con corrispondenza opposta. Colpisce profondamente il contrasto nel modo in cui si presentano i due eroi delle commedie.[179]

Riaffiora ogni tanto l'asserzione che nella Commedia Nuova non esista sviluppo del carattere del personaggio. È così, giova precisare, se il termine di paragone è il romanzo, o quel genere di dramma «storico», che include un'azione estesa per un vasto arco di tempo. Qual è dunque l'elemento che matura, che fa procedere, passo dopo passo, commedie profondamente incentrate sull'elaborazione di un carattere? È il ritratto, progressivamente definito, che di quel personaggio si offre allo spettatore, e quel sistema di spinte e controspinte, di opposizioni, grazie al quale i tratti di quel dipinto si delineano, sempre più marcati.[180] Una figura come quella di Cnemone differisce dalla persona reale per il fatto che la sua esistenza è confinata nella dimensione lineare dell'esecuzione drammatica. Per gli intenti del drammaturgo, il suo personaggio è, costantemente, ciò che agli occhi dello spettatore appare essere in quel dato momento. Un compendio della sua identità, redatto nella forma di un programma di sala o di un saggio critico complessivo, sarebbe un'astrazione che fatalmente smarrisce il punto – più fugace, ma più vitale – della sua essenza scenica. Per la stessa ragione, anche un sunto, una «versione in prosa» della trama, stilata per analoghi scopi, scadrà nell'appiattimento, mortificherà l'azione in senso semplicistico, un'azione che l'autore ha concepito per canali comunicativi diversi da quelli della nuda narrazione.

Spostiamoci ora dal terreno della strategia drammatica, per esplorare la tattica: per illustrare alcune fra le mosse con le quali Menandro sa variare la sua presentazione di un episodio, assumeremo ad esempi i discorsi espositivi. Citeremo a saggio discorsi dal *Sikyonios*, dal *Misoumenos*, dall'*Aspis* e dal *Dyskolos*. Nel *Sikyonios* l'azione ci mostra uno schiavo e una giovane donna che cercano riparo nel santuario di Demetra ad Eleusi. Alla fine della commedia risulterà che la ragazza è di libera nascita, e sarà la moglie dell'eroe, ma a questo punto della vicenda lei e lo schiavo sono fuggiaschi: il discorso espositivo ci narra della loro sorte, sottoposta a giudizio

al cospetto di una folla di persone che assiste alla scena. Uno scontro di posizioni di questo genere può essere disegnato sulla scena con la struttura degli interventi contrapposti interpretati da due attori, com'è uso nell'opera drammatica: una scena così congegnata è l'«arbitrato», da cui prende titolo la commedia *Epitrepontes*.[181] Ma scegliendo di presentare un dibattito in forma di discorso espositivo, e non direttamente sulla scena, come nel *Sikyonios* 176-271, il poeta accetta di barattare l'effetto d'immediatezza dato dalla presenza fisica degli attori in scena, con quello d'emozione, di stimolo fantastico che l'abile racconto di un quadro più animato, più ricco di particolari può accendere nell'immaginazione di chi ascolta in platea. Con questo sistema l'autore può introdurre più voci parlanti, può caratterizzare le persone con le sfumature poste sulle labbra del narratore, e infine – vantaggio non ultimo – può scorciare e fare una cernita nel fascio di argomenti con un taglio che non potrebbe agire nel caso di un dibattito «al vivo». Nel caso del *Sikyonios* s'aggiunge inoltre una dimensione, l'eco, nelle parole e nella vicenda stessa, di quello che era (e resta) un esempio classico del genere espositivo, il resoconto che Euripide fa narrare in scena, nell'*Oreste* 866-956, della pubblica discussione sulla piazza di Argo, decisiva per la sorte di Elettra e di suo fratello. Questa natura di ripresa, di «eco» garantisce una specie di giustificazione (se mai se ne avverte il bisogno) per l'alto rilievo e l'estensione di questo discorso espositivo, esorbitanti rispetto, almeno, alle consuete proporzioni menandree; ma serve anche a sottolineare l'analogia fra la coppia formata da schiavo e giovane donna in rischiosi frangenti, e quella dell'eroe e dell'eroina della tragedia in posizione diversa, ma altrettanto scomoda.[182]

Il racconto che ci preme ricordare nel *Misoumenos* è quello che descrive una lite. Dopo lunghe ricerche, Demea ha ritrovato la sua figliola, Krateia, preda bellica di

un soldato. Egli desidera riscattarla da Trasonide; Trasonide invece vuol farla sua moglie; la ragazza oppone un diniego assoluto, per cui in questo momento egli è «l'uomo odiato» che appare nelle parole del titolo. La donna ha una ragione tutta sua per negarsi – un motivo che si rivelerà infondato. I tre personaggi in causa sono in balia di emozioni contrastanti e tempestose. Menandro non vuole prender di petto l'ostacolo drammatico di dominare una tale situazione scenica con l'intervento fisico contemporaneo dei personaggi davanti alla platea. Poteva presentarsi come un crinale drammatico spinoso da scalare, non meno irto di difficoltà alla discesa. Come sciogliere il nodo? Ecco arrivare Geta, uno schiavo, che era stato fra le quinte, ed ora esce allo scoperto, parlottando fra sé, ricordando e commentando gli attimi salienti della scena a cui ha assistito non visto. Ha anche un ascoltatore, nella persona del giovane Clinia, che rispetto allo spettatore ha informazioni ancor più frammentarie di come si stia svolgendo la vicenda. Clinia dunque entra in sintonia con Geta, soffre e gioisce con lui, ascoltando, dando interpretazioni personali dei fatti, interrompendo. Questa tecnica di presentar le cose riesce a esporre, insieme, punti di vista diversi su ciò che accade, e può stringere in intreccio l'intera scala degli effetti comici, dall'emozione portata al diapason, giù giù fino al guizzo farsesco. Crediamo che anche un breve spiraglio lasci filtrare questo gioco di luci:

GETA

Ci aiuti il cielo, ma può ragionare su questa cosa, non può proprio? Cane e gatto, erano, come dice il proverbio. Ma non basta a far capire quant'era cattiva, lei, lei che volta la testa dall'altra parte, mentre lui le parla. «Oh, Krateia» dice lui, «non lasciarmi, ti prego, ti prego. Tu non avevi mai avuto un uomo, quando t'ho presa io. *Io* sono stato il tuo uomo, il primo che t'ha amata e adorata; e ancora ti amo, Krateia, mia adorata. Ma che cosa c'è, in me, che ti dà tanto fastidio? Morirò, vedrai, se tu m'abbandoni.» Nessuna risposta, nessuna.

CLINIA
Cos'*è* tutto questo?
GETA
Una barbara, quella donna, una femmina di leone...
CLINIA
Accidenti a te! *Ancora* non puoi vedermi. Che strano.
GETA
È completamente fuori di sé. Quant'è vero Apollo, non l'avrei mai fatta diventare libera, *io*.[183]

Le interruzioni del discorso di Geta, che a prima vista sembrano riflettere l'irregolarità casuale della vita vera, fanno invece parte integrante della struttura del racconto; e una tecnica simile è impiegata con notevole efficacia, anche se con elaborazione più tenue, nel lungo racconto che incontriamo all'inizio dell'*Aspis*.[184]

Lo scudo che dà titolo all'*Aspis* è l'oggetto focale della scena che, ad apertura di sipario, si presenta allo spettatore. È in pezzi; lo sta trasportando l'attendente del giovane che per ultimo se ne servì. Dietro, avanza un piccolo corteo di schiavi di guerra, con fagotti e bagagli: il bottino di una campagna d'armi. Nel gruppo – ma con un'evidente aria d'estraneità ad esso – s'aggira un vecchio. Il suo sguardo scorre in silenzio su tutto, persone e oggetti. Il momento è triste. Un'eccezione curiosa per un'apertura di commedia; l'attendente piange la perdita del suo giovane padrone, che era partito per la guerra deciso a procurare una dote alla sorella, ed era caduto sul campo. «Brutto colpo, Davos, inaspettato!» «Tremendo.» «Ma dimmi, come è morto, come è potuto succedere?» E così il racconto fluisce, punteggiato da osservazioni del vecchio. Non era stata una spedizione carica di gloria. Il racconto parla di una truppa resa troppo sicura di sé da una serie di facili vittorie, di grasso bottino. Ma poi ci fu un attacco a sorpresa, notturno. Gli uomini furono snidati. La cadenza dei versi è triste, stride con la concitazione dei fatti. Lo stile s'imparenta al tragico, benché senza allusioni o parodie specifiche. Le interruzioni del vecchio ritmano il racconto, ma la loro funzione è anche d'aggiungere una sfumatura nuova alla scena. Presto si comprende che tutto quel suo interesse non è che facciata di circostanza. Il suo vero intento è di mettere le mani sul bottino, e perfino di prendere in moglie la sua pupilla, unica superstite della famiglia del soldato, se sarà necessario allo scopo. La trama si dipana negli espedienti grazie ai quali le mire del vecchio sono sventate. Il vertice si tocca con il giovane soldato, supposto cadavere sul terreno degli scontri, che ritorna: classico caso di scambio di persona (il caduto era un altro) ed è la Fortuna, voce recitante del prologo, a confidare queste verità alla platea, subito dopo la scena d'apertura appena descritta. Questa è una vera pagina da maestro della scrittura drammatica: a curioso contrasto con essa, si pone un eccitante racconto di battaglia nell'*Aulularia* di Plauto. Del soggetto, Plauto fa un'aria lirica, e brillanti pennellate «romane» screziano il suo dettato, ma in Plauto troviamo un'immagine di guerra con «tuonar di duci, e l'urlo di battaglia», non la morte di una giovane lancia di ventura in seguito a un grossolano errore tattico, come ne accadono nelle spedizioni reali.[185]

Una luce ancora diversa avvolge il racconto che chiude la nostra serie di esempi. Siamo alla fine del *Dyskolos*: questa chiusa ammicca più al versante comico e farsesco della tradizione teatrale da cui sorse la Commedia Nuova, che al suo lato tragico. È una scena con elementi musicali, e quest'aspetto non è usuale: certo, nulla a che vedere con la sanguigna tempra lirica del racconto di battaglia che abbiamo citato dall'*Amphitruo* plautino, ma qui almeno riecheggiano le note d'accompagnamento di un flauto.[186] Lo schiavo Geta e il cuoco Sicone vogliono castigare il vecchio Cnemone, il misantropo, per il malo modo con cui li ha scacciati da casa sua quando s'erano presentati per chiedere in prestito una pentola da cucina; in una scena che è un farsesco duplicato dei quadretti scenici con oggetti chiesti in prestito

dell'atto III, essi trascinano Cnemone fuori dalla casa e inanellano una serie di scenette convenzionali, in stile di balletto, con azioni mimiche di chi sta cucinando, sulla soglia della porta, e incredibili ordini per gli ingredienti del pranzo festivo. Finalmente Sicone costringe il vecchio scontroso ad ascoltare un solenne resoconto di come stanno andando le cose alla festa di fidanzamento alla quale non ha proprio voluto sapere di partecipare, e poi lo introducono alla festa sotto minaccia – se ancora recalcitra – d'esser coinvolto nella danza con loro due. La commedia ha un'interessante tradizione di stile entusiasticamente elevato per la descrizione di feste e simili temi: in tali occasioni la commedia attinge spregiudicatamente al linguaggio della poesia più solenne, non escluso il ditirambo (che mostra forse una sua speciale affinità tematica). Quando definisce il vino invecchiato «il brizzolato di Bacco» (per citare una sola espressione), Menandro allude a questa tradizione proprio come è ben conscio, nel disegnare questa scena nel suo complesso, che l'autore di una commedia è, «per tradizione», autorizzato a siglarla con un festino (e se poi il festino può eludere il problema di dare una forma più seria alla conclusione, tanto meglio). Come nei casi precedenti, il racconto è punteggiato d'interruzioni, e il suo accento festoso risalta dal contrasto fra la spilorceria di Cnemone e il trionfale sarcasmo di Geta.[187]

I quattro discorsi narrativi che abbiamo or ora descritto e posto a confronto possono anche fungere da fari d'orientamento nella gamma scenica di Menandro. Ma se li consideriamo nell'insieme ci consentono di stilare una sintesi dei suoi metodi di lavoro come commediografo. In questi quattro casi, come spesso altrove, egli sceglie una situazione che è, nella sua sostanza profonda, comune, e poi la «fa diversa», la estrania: o creandole intorno un contesto inedito; o inserendo una variante originale; o con l'aggiunta di una dimensione a sorpresa; o mediante un artificio di struttura. Si potrebbero cogliere questi stessi principî generali dell'arte in piena azione nel come Menandro sbozza i suoi personaggi, quando ad esempio prende fra le mani figure convenzionali, spesso riconoscibili dalla platea per i loro costumi, le maschere e perfino per i nomi, che sono quelli ricorrenti; ma poi, con il taglio che abbiamo esaminato, egli plasma a poco a poco, attraverso l'azione della commedia, un ritratto definito che mostri come quella figura di repertorio non sia affatto, in un modo o nell'altro, quel che sembra essere alla sua scorza superficiale. I primi esempi che vengono alla mente sono Polemone, Stratofane e Trasonide, i tre soldati della *Perikeiromene*, del *Sikyonios*, del *Misoumenos*, ciascuno dei quali è incarcerato nell'involucro tipico che la tradizione identifica con quello del «miles gloriosus», ma nel corso dei drammi appare poi come una figura individuata, con caratteri che suscitano nelle platee impulsi di simpatia, di partecipazione interessata agli eventi, piuttosto che di superiorità verso macchiette vuote, da liquidare con una risata.[188]

Questa concezione menandrea del «far commedia» ha un'importante conseguenza, per il lavoro dello studioso: diventa di vitale interesse conoscere il più largo contesto per ogni elemento incluso nella commedia menandrea, che il critico si proponga d'interpretare. E nello stato frammentario della maggior parte del suo teatro, tale contesto è un dato che spesso ci sfugge, oppure che abbiamo (o conquistiamo) tramite un processo congetturale. Per citare un caso esemplare, il fr. 111, «Colui che gli dèi prediligono, muore giovane», appare citato spesso nell'antichità come una massima sapienziale (nota in inglese per la ripresa di Byron); ma nel contesto offerto dalla rielaborazione di Plauto (*Bacchides* 816 sg.) la frase è esclamata da uno schiavo come malignità contro l'attempato padrone.[189] Non è fuori luogo rammentare qui che Menandro è un poeta dell'età ellenistica. Benché s'accosti a Menandro con stru-

menti critici d'altra natura, tratti dalla sfera dell'antropologia sociale, l'analisi delle commedie di T.B.L. Webster nel suo libro recente, in termini di strutture e di codici morali, più che di tradizione e di rinnovamento letterario, è rivelatrice, se osservata in questa luce; e in relazione a più fini dettagli di linguaggio e di tecnica drammaturgica sia Sandbach, sia Arnott (in un contributo intitolato «L'ingegnosità del poeta ellenistico») hanno steso una carta geografica più puntigliosa di alcune inesplorate frontiere dell'arte menandrea.[190]

C'è un rischio che questo genere di analisi critica si trova sempre a correre: ed è quello di dar l'impressione d'essere essa stessa, tendenzialmente, troppo ingegnosa (o d'essere troppo ingegnosa in assoluto).[191] Se i rivali e i successori di Menandro abbiano anch'essi così spesso goduto di sottigliezza d'ingegno è problema assai più spinoso da sciogliere, come risulterà evidente dallo stato della nostra documentazione. Frammenti in greco a parte, noi conosciamo Filemone dal *Mercator*, dalla *Mostellaria*, dal *Trinummus* di Plauto, e Difilo dalla *Casina*, dal *Rudens*, dalla frammentaria *Vidularia* (probabilmente) e da una scena degli *Adelphoe* di Terenzio.[192] Dalla proporzione in cui alcuni motivi appaiono trattati nei frammenti, è altamente probabile che entrambi i poeti avessero una tendenza più sciolta, più tradizionale, in un certo senso più «comica» verso la composizione della commedia;[193] e un aneddoto con l'aria d'essere stato inventato bene, seppure non è vero, ritrae Menandro mentre dice al rivale: «Dimmi, Filemone, non provi vergogna quando mi batti?».[194] Per la tempra poetica di Filemone dobbiamo rivolgerci alla testimonianza dei poeti latini che l'imitarono: eccelleva nella commedia di situazione. Nelle schegge di testo greco che possediamo, c'è una pesantezza pedestre, nelle righe, enfatica, tutt'altro dalla pulizia menandrea: opposizione che ricorda quella del sanguigno Plauto al lindo Terenzio. Quest'elemento lascia pensare inoltre a un autore che

punta a effetti teatrali più appariscenti, che fini.[195] A giudicare dal *Rudens*, Difilo aveva una sua maniera piena di colore per una commedia romanzesca in ambienti esotici. Anche se la misura degli interventi plautini nel rifacimento resta (come sempre, del resto) problematica, è plausibile che il suo originale fosse d'una comicità più scoperta rispetto allo stile del *Dyskolos*.[196] La sua scrittura è apparsa a molti nitida: per l'uso di espressioni appropriate; e perché (sia nella *Casina*, sia nel *Rudens*) ci sono gruppi di personaggi in bianco e nero (mentre Menandro conosceva l'arte di sfumare a tinte pastello) che si fronteggiano recisamente.[197] Ma la base su cui fondiamo questi discorsi è troppo esigua: difficile essere certi, con questi autori, che si stia lavorando di fantasia, oltre i termini realmente visibili.

Con l'inabissarsi di Menandro alla fine dell'epoca antica, accadde che il mondo della Commedia Nuova filtrasse ai secoli moderni grazie alle penne di Plauto e di Terenzio. L'idea basilare di un intreccio di fantasia, per momenti di svago urbano e fine, incentrato sui casi quotidiani della gente qualunque, dimostrò di racchiudere in sé un'energia di rigoglio immensa: fu capostipite d'una discendenza fittissima, e il suo influsso dagli antichi tempi si proietta all'oggi, poiché nella sua sfera rientrano non solo il dramma diffuso per via radiofonica, o dagli schermi cinematografici e televisivi, ma, soprattutto, il romanzo. È un raccontare che fa presa sul pubblico, e mostra, evidentissime, due caratteristiche: i suoi personaggi e le vicende offrono alle platee numerose una via d'evasione in un mondo dove il sogno si fa vero, un mondo con il quale l'immedesimarsi è facile e piacevole, ma un mondo più bello, più vario di quanto spesso sia quello reale; secondariamente, questo genere di comunicazione include sempre, in maggiore o minor grado, l'intento di far luce, di educare.[198] C'è naturalmente un'area vasta dell'esistenza umana, perfino della vita di tutti i giorni, che non rientra nell'affresco me-

nandreo della vita stessa[199] (si ha l'impressione che sia così per molti altri scrittori: ad esempio per Jane Austen). Non mancano casi in cui il nostro accordo non è completo con quel teatro, per la funzione accordata a Fortuna, a Ignoranza, o a qualunque altra celeste o astratta forza che avrebbe collaborato a plasmare una situazione.[200] Ci sono altri lati per cui Menandro è uno scrittore squisitamente antico, estraneo al sentire moderno, specialmente per come si comportano i suoi personaggi. Comportamenti che Menandro ama giustificare, far parlare chiaro e preciso (il suo talento nel costruire il dramma sta anche in questa capacità d'analisi) ma in termini etici, non psicologici[201] (che siano termini postfreudiani è davvero escluso). Un Menandro che vede e giudica con occhi moderni? Una pietra di paragone per vagliarne la «modernità» può essere il breve scambio della *Perikeiromene* dal quale la nostra analisi s'è avviata: Polemone e Glicera sopravviverebbero in una moderna vita a due?

[1] Aristofane, *Acarnesi* ipotesi I Coulon: nulla d'altro è noto né sulla seconda, né sulla terza commedia citate. È stata avanzata l'ipotesi che l'espressione «testo non pervenuto» si riferisse in origine a entrambe.
[2] Ar. *Cavalieri* 526-36.
[3] Si veda sopra, cap. 1, p. 60 sg.
[4] *Nuvole* 539: sia il fallo, sia l'imbottitura (*Rane* 200) potevano essere oggetti o strumenti per giochi di parole e scherzi comici; oppure, dati per scontati e sottaciuti; per il frizzo comico riguardo ai ragazzini in platea, si veda Eupoli, *Prospaltioi* 244 K.
[5] Magnete: *Cavalieri* 520 sgg. (si veda avanti, p. 667 nota 21).
[6] «Recitativo» significa, nel linguaggio del profano, qualcosa di intermedio tra parlato e canto: concesso dunque che il «recitativo» fosse un tal genere di declamazione, non risulta ancora chiaro quale fosse il grado di differenza tra, ad esempio, un recitativo in tetrametri trocaici e uno in anapestici, oppure all'interno di uno stesso genere metrico, ma in varietà di stile. Per una concisa discussione si veda *DFA* 156 sgg., specialmente 164.
[7] Aristofane non era l'unico poeta a rappresentare i propri lavori sotto il nome di un altro «produttore»: e lo fece per lungo tempo (*Rane*).

Ignoriamo il motivo di questa scelta, ma possiamo tenere per buono che critici e rivali non si lasciavano sfuggire l'occasione per mordere: si veda *DFA* 84-6, oltre a Platone Comico 99-100 K e *P. Oxy.* 2737 fr. 1 II 10 sgg. (= *CGFP** 56, 44 sgg.).
[8] *P. Oxy.* 2737 (si veda p. 658 nota 7).
[9] Conosciamo altre commedie nelle quali il Coro era distribuito in modo analogo, ad esempio fra ricchi e poveri, in Eupoli, *Marikas* (421 a.C.), ma non possediamo sufficienti testi per chiarire le forme delle loro parabasi: si veda Webster in *DTC* 160; per *Marikas* (*P. Oxy.* 2741) *CGFP* n. 95, 29n.
[10] Il pezzo corale ad *Acarnesi* 971-99 può forse interpretarsi come un ibrido, fra una seconda parabasi e quella specie di ode che sarebbe regolare in questo punto del testo: Sifakis (1971) 35.
[11] *DTC* 200.
[12] In *FYAT* 139.
[13] Questo paragrafo s'appoggia su citazioni dai capp. 3, 4, 5 della *Poetica*: qui 1449a37 sgg.; con 18 sg. su Sofocle, e in seguito partendo da 1449b1.
[14] 1449a9 sgg.
[15] 1448a29-b2.
[16] 1449a2 sgg.: in parole diverse, la commedia divenne il naturale strumento di comunicazione per chi, in epoche anteriori, sarebbe stato invece poeta giambico. Si vedano anche 1451b10 sgg. e *Eth. Nic.* 1128a16-31.
[17] 1449b5 sgg.: riferendosi alla Sicilia, senza dubbio Aristotele pensava a Epicarmo e a Formide, indipendentemente dall'intenzione originale di citare in qualche modo, oppure no, i loro nomi.
[18] I principali testi sono da Sosibio (circa 300 a.C.: *FGrH* 597 F 7) e Semo di Delo (secondo sec. a.C.: *FGrH* 396 F 24); questi sono citati da Ateneo 14, 621 d-f, 622 a-d, e tradotti e discussi con altri in *DTC* 132-47.
[19] Si veda *DTC* 132-47 con speciale riferimento al contributo di Webster alla versione rivista.
[20] Questi tre vasi corrispondono ai nn. 27, 26 e 23 nella Lista dei Documenti d'arte in *DTC* 300 sgg.; essi sono interpretati in quell'opera e, frequentemente, in altre, come in Sifakis (1971) tavv. I, VI, VII-VIII: Bieber (1961) figg. 124, 123, 126; cfr. Trendall e Webster (1971) sotto 1,12 e 1,9.
[21] Ar. *Cavalieri* 520 sgg. Gli altri Cori cui si fa riferimento sono *Barbitistai*, «Suonatori di lira», i *Lidii*, *Psenes*, «Bachi», e *Batrachoi*, «Rane»; i «suonatori di lira» potrebbero essere satiri musicanti; gli *Ornithes* (con buona pace di Aristofane) potrebbero significare ugualmente bene «galli» o «uccelli», e in questo caso la cronologia non suffraga l'ipotesi che i due vasi veramente fossero collegati alla commedia. Cfr. Muscarella (1974) n. 49, una statuetta di terracotta che forse si richiama agli *Uccelli* di Aristofane.
[22] Seeberg (1971) n. 227a (con 227b-c e 228); *DTC* n. 38 e fig. 5 (con nn. 39 e 47; e versioni attiche, nn. 8 e 11); Bieber (1961) fig. 130; Trendall e Webster (1971) 1,4.

23 Seeberg (1971) n. 226; *DTC* n. 41; Bieber (1961) fig. 132; Trendall e Webster (1971) 1,6.

24 *Komastai o Efesto*: un'annotazione in Fozio conferma il tema narrativo suggerito dal titolo, ma i frammenti (84-6 Kai, 47-9 Ol) poco aggiungono: si veda inoltre Webster (1959) 62-4 e in *DTC* 171-3, 265; *CGFP* sotto n. 85.

25 La fonte è Sosibio, come sopra citato, nota 18.

26 Epicarmo 148 Kai, 175 Ol; Ar. *Vespe* 1253-5; e più tardi Eubulo, *Semele o Dioniso* 94 K; Alessi, *Odysseus hyphainon* 156 K.

27 Trendall e Webster (1971) 1,13 con riferimento *inter alia* a Erodoto 6.129 per Ippoclide e a Polluce 4.104 per una danza spartana di *hypogypones*, uomini anziani con bastoni.

28 «Risate rubate a Megara», per scene di bassa cucina comica, Ar. *Vespe* 57 (422 a.C.); altre allusioni da autori contemporanei in Eupoli 244 K (citato sopra, nota 4) e Mirtilo, *Titanopanes* 1 K; prima ancora, Ecfantide 2 K.

29 Cronaca di Paro: *IG* XII.5, 444 ep. 39 = *FGrH* 239 A 39, citato con altri importanti testi in West (1972) 147-8; cfr. West (1974) 183 sg.

30 Platone, *Teeteto* 152e; Teocrito, *Epigramma* 18, un'iscrizione per una statua eretta in Siracusa.

31 *DTC* nn. 67-8; cfr. Payne (1931) 124.

32 Per i *phlyakes* come equivalenti magnogreci degli spartani *deikeliktai* ecc., si veda Semo di Delo, citato sopra, nota 18; cfr. *schol. in Theocr. vetera*, p. 2 Wendel, su un *komos* ad Artemide Lyea a Siracusa: *DTC* 135 sgg., con testo p. 296.

33 Ci sono tre modi per risolvere il problema di quel «molto più antico» di Aristotele (*Poetica* 1448a33): corruzione testuale, interpolazione, esagerazione. Tutti e tre hanno trovato difensori. La maggior parte dei dati sembra ritrovare una sua armonia con una datazione di nascita per Epicarmo intorno al 530, e la supposizione che la sua notorietà dovrebbe risalire alla decade precedente la prima (non la seconda) guerra Persiana.

34 Pindaro, *Pitica* 2.18 sgg., con schol. a *Pit.* 1.98 (= Epicarmo 98 Kai, 121 Ol); è ipotesi accettabile da chiunque se l'opera in questione *Nasoi*, «Isole», alludeva anche al tentativo dei Siracusani di colonizzare Pitecusa/Ischia dopo la loro celebre vittoria navale sugli Etruschi nel 474 (Strabone 5.4-9; Livio 8.22.6).

35 Scolio ad Eschilo *Eumenidi* 626 (= Epicarmo 214 Kai, 194 Ol); per i *Persiani* di Eschilo nel suo contesto siciliano, cfr. Pindaro, *Pitica* 1.71-80, un'ode scritta per la vittoria con il cocchio di Ierone nel 470.

36 Aristosseno, *Logos kai Logina* 88 Kai, 112 Ol. Ananio: *Hebas gamos* 58 Kai, 22 Ol; si noti Pindaro, *Pitica* 2.54 sgg. su Archiloco; e per l'insulto personale nella *Megaris* (90 Kai, 114 Ol) cfr. *Vespe* 1308 sgg.

37 *Seirenes* 123-4 Kai, 70-1 Ol; *Odissea* 12.184 sgg.

38 *Odysseus automolos* 99-100 Kai, 50-1 Ol, con nuove acquisizioni testuali nel 1959 da *P. Oxy.* 2429, *CGFP* n. 84; Aristofane, *Acarnesi* 541 sgg.

39 *Hebas gamos/Mousai* 41-75 Kai, 11-40 Ol; tra i frammenti non identificati della commedia dorica ce n'è uno che potrebbe corrispondere a *Busiride*: *P. Heid.* 181 *CGFP* n. 223.

40 Efestione, *De metris* 26.10, su *Epinikios* e *Choreuontes*, interamente composte in tetrametri anapestici. C'è chi nega che Epicarmo presentasse nelle sue commedie un Coro: ma è ipotesi insostenibile, probabilmente, se si pensa che alcuni suoi titoli sono al plurale. Ma anche ammesso che Epicarmo impiegasse un Coro, non c'è alcuna necessità che tale Coro avesse forma identica, e medesimo rapporto con gli attori, quali aveva nella commedia attica posteriore.

41 Su questo genere di dialogo si veda Coffey (1976) 29 sg. Dramma e discorso non drammatico possono essere molto simili, come dimostra un frammento papiraceo che è stato ritenuto, dagli uni, un discorso pronunciato da una figura comica in un'opera firmata da Epicarmo, e da altri parte di un trattato (?pseudo-) epicarmeo, forse il *Chirone*, pronunciato dal centauro Chirone in persona: *P. Sak.* inv. 71/2 GP 6 5673, pubblicato per la prima volta da Turner (1976) 48 sgg.

42 Si veda sopra, nota 32. Rintone è posteriore alla metà almeno dei cosiddetti «vasi fliacici» che documentano rappresentazioni di commedie attiche o locali nell'Italia meridionale, dal tardo quinto secolo, attraverso i tre venticinquenni del secolo successivo: si veda Trendall (1967) 9 sgg.

43 Hofmann (1976) 161 sgg.; e 177-96 sulla storia dell'origine del mondo in Ar. *Uccelli* 685 sgg.

44 Rau (1967) 132 sg.; Barlow (1971) 44 sg.

45 Plut. *Per.* 3 e 24 (Crat. *Cheirones* 240-1 K): Cratino chiamava Pericle *kephalegeretas*, modellato su *nephelegeretas*, l'epiteto omerico per Zeus «adunatore di nembi».

46 *P. Oxy.* 663, col. II fin. = *CGFP* n. 70: si vedano pp. 693, 703 sgg.

47 Rau (1967) con bibliografia 220-3.

48 Handley e Rea (1957), Rau (1967) 19-50, Webster (1967) 43-8.

49 Ar. *Cavalieri* 1232-52, con Rau (1967) 170-3; Menandro, *Pk.* 349 sgg. (779 sgg. Sandbach), con *Entretiens Hardt* (1970) 126-8 e 41-2; si vedano pp. 706, 729, 772 sgg.

50 Il verso 20, qui citato, descrive la scena: il nome dell'uomo, Diceopoli, ci viene comunicato molto più avanti (406).

51 Si vedano pp. 661 e 683; anche 705 sg.

52 Quest'immagine nostra presuppone che Aristofane in persona fosse l'oggetto della reazione violenta di Cleone; per voce dell'attore sta dunque parlando l'estensore del testo (nessuna necessità automatica, però, che la voce originaria fosse proprio quella di Aristofane); la materia è discussa, perché la commedia, ufficialmente, era andata in scena a firma di Callistrato (si veda sopra, p. 648; pp. 657-8 con la nota 7).

53 *IG* II^2 2325; *DFA* 113 con 40 sg.

54 Pseudo-Senofonte, *La costituzione degli Ateniesi* 2.18.

55 *Cavalieri*, in via di stesura, cfr. *Acarnesi* 301; dibattito in Consiglio, *Cavalieri* 624 sgg.; si veda anche *Vespe* 1284 sgg., con MacDowell (1971) *ad loc.*

56 Si veda Schwarze (1971) con Gomme (1956) a Tucidide 2.65.4, e Ste Croix (1972) 231 sgg.

[57] Orazio (*Arte poetica* 282 sgg.) e altri autori trattano l'evoluzione della commedia in seguito a provvedimenti legislativi come un fenomeno della storia letteraria; eppure l'unico provvedimento di cui abbiamo conoscenza certa è il decreto del 440-439 a.C. già da noi citato; e il suo effetto fu transitorio.
[58] Dicearco, in Aristofane, *Rane, argumentum* 1 (= fr. 84 Wehrli).
[59] Il punto è lucidamente posto da Gomme (1938) 102 sg.; sulla visuale politica di Aristofane, nelle sue linee generali, si può vedere Ste Croix (1972) 355-71.
[60] Si veda per esempio *Acarnesi* 247-79, 665 sgg., 989 sgg. (sopra, p. 653); *Georgoi* fr. 107, 109, 110 K; *Pace* 556 sgg., 571 sgg., 1140 sgg.
[61] Aristofane, *Cavalieri* 792-6; per il quadro storico, Tucidide 2.16-7, 52.2; 4.15-23, 41.4.
[62] Aristofane, *Cavalieri* 498-610; Dioniso s'arruola nella flotta di Formione in Eupoli, *Tassiarchi* (250 sgg. K, con *P. Oxy.* 2740 = *CGFP* 98); e si confronti sopra, p. 703 sg.; Pericle come «Re dei Satiri», Ermippo, *Moirai* 46 K, cfr. Schwarze (1971) 101-9.
[63] Si veda sopra, p. 680 nota 44.
[64] *Pace* 605 sgg.; la citazione proviene da Ste Croix (1972) 371; per gli attacchi vibrati agli uomini della cerchia di Pericle, si veda Gomme (1956) a Tucidide 2.65.4.
[65] Cratino 307 K prende due piccioni con una fava coniando il verbo *Euripidaristophanizein*.
[66] Questo punto è ben posto da Connor (1971) 180 sg.
[67] Si veda Hofmann (1976), citato sopra a p. 679, con nota 43.
[68] La commedia si classificò terza e Aristofane non celò il suo disappunto (*argumentum* VI Coulon con 524 sg.); quanto alla forma di questo appellarsi alla giuria, cfr. *Uccelli* 1101 sgg.
[69] Su questo argomento si veda Baldry (1953).
[70] Gelzer (1976) offre un'equilibrata discussione della sezione iniziale degli *Uccelli*.
[71] Tale padrone, tale servitore: così è col servo di Euripide, *Acarnesi* 395 sgg. e con quello di Agatone, *Tesmoforiazuse* 39 sgg.
[72] Fraenkel (1950); Dale (1959).
[73] Gelzer (1956) specialmente 79 sgg.
[74] In forma analoga la legge citata a 1661 sgg., e la preghiera in *Tesmoforiazuse* 295 sgg.
[75] *Dionisalessandro*, *P. Oxy.* 663, come citato sopra, a p. 682 con nota 46, con i fr. citati 37 sgg. K; presumibile che *P. Oxy.* 2806 (*CGFP** 76) provenga dalla parabasi della commedia: Handley (1982*a*). *Tassiarchi*, si veda sopra, p. 692 nota 62.
[76] Cfr. Wilson (1974); Harrison (1976) 137; Handley (1982*b*).
[77] Si veda sopra, p. 667 con nota 21.
[78] *Plut.* 601, *Cavalieri* 813 = Eur. fr. 713 *TGF*.
[79] Cfr. pp. 672 sgg., 681 sg.
[80] Per una discussione dettagliata si veda Rau (1967) 53-65.
[81] Non solo gli spettatori sono intelligenti; sanno anche leggere i libri: cfr. sopra p. 16 e Turner (1952) 22.
[82] Rau (1967) 125 sgg.; cfr. Barlow (1971) 44 sg.

[83] *Daitales* 198 sgg. K, specialmente 198, 222 (= fr. 1, 28 Cassio [1977]); notare anche *Nuvole* 964 sgg., sull'educazione musicale antica e moderna.
[84] Snell (1953) 113-35, trad. it. 166 sgg.
[85] Handley (1973) 106.
[86] Cfr. Bruns (1896) 156 sgg.; lo scherzo è più gustoso certamente per la ben nota effeminatezza di Agatone.
[87] Cratino, *Panoptai* 155 K; DK 38 A 2.
[88] Si vedano sopra, pp. 688 sg., 699.
[89] Quest'aspetto della composizione comica è ben scandagliato da Newiger (1957); cfr. Handley (1959).
[90] Si veda LSJ, alla voce μετέωρος, non dimenticando composti e derivati; su questo complesso di idee nelle *Nuvole* e negli *Uccelli* specialmente, si veda Gelzer (1956), in particolare 79 sgg.
[91] Si veda Dover (1968*a*) su 230-3, per riferimenti e relativa discussione.
[92] Fondamentale per questo genere di approccio (benché, per parte nostra, non la condividiamo completamente) è la discussione in Bruns (1896) 181-200 e 201-424 *passim*.
[93] Si vedano Schmid (1948) e Philippson (1932), insieme alla prospettiva più scettica di Dover (1968*a*) XXXII-LVII.
[94] Burnyeat (1977).
[95] Si veda, per esempio, *DTC* 132 sgg., 301 sgg.; Ghiron-Bistagne (1976) 207 sgg.
[96] 21 Kai, 8 Ol: si veda sopra, p. 675, ed anche p. 669 con nota 26 e p. 670 con nota 27.
[97] Wehrli (1948) 24.
[98] Si veda sopra, p. 702.
[99] Si veda su questo Charitonidis-Kahil-Ginouvès (1970) 41 sgg.; Oeri (1948) 61, 82 sgg., 86; e cfr. avanti, nota 109.
[100] Wehrli (1948) 56 sgg. (benché 57 nota 2 isoli *Casina* dal suo naturale gruppo d'appartenenza).
[101] Aristofane, *Cavalieri* 537-40 e *Seconde Tesmoforiazuse* fr. 333 K.
[102] Anonimo *De Comoedia* II 32 sgg. Kaibel, III 29 sgg. Koster.
[103] Lo stesso vien detto di Cratete (Anon. *De Com.* II 28 sgg. Kaibel, III 26 sgg. Koster) e di altri, talvolta forse con ragione; pure, il punto principale pare quello di poter fornire una specie di origine comune teatrale.
[104] Norwood (1931) cap. 4; e si veda Bonanno (1972).
[105] Henderson (1975) 35 sgg. distingue «oscenità di base», da espressioni metaforiche che possono essere correnti («freddure») o letterarie.
[106] Giovanotti brillanti: *Cavalieri* 1375 sgg., cfr. Radermacher (1951) XIII 1; Alcibiade, *Vespe* 44 sg.; cfr. Archippo 45 K (da Plutarco, *Alc.* 1).
[107] Cratete: 41 K. Alessi, *Mandragorizomene* 142 K (da Ateneo 14.621d); Menandro, *Aspis* 439 sgg. (un uomo che pretende di essere un dottore).
[108] Si veda per esempio *Cavalieri* 1232 sgg. (scena di riconoscimento

con parodia tragica: si veda sopra, p. 684 con nota 49); *Lisistrata* 954-79, con riferimento a p. 729.

109 Omosessuali: si veda ad esempio la lista di 42 persone attaccate con nome proprio per omosessualità nella commedia, stilata da Henderson (1975) 213 sgg. Donne e vino: per es. *Lisistrata* 194 sgg.; *Tesmoforiazuse* 630 sgg., 690 sgg.; altri passi citati in Oeri (1948).

110 Si veda p. 676, e Handley (1965*a*) su 57 sgg.

111 Prodotti della ceramica dell'Italia meridionale (i cosiddetti «vasi fliacici») sono catalogati da Trendall (1967) e registrati secondo i luoghi tipici di produzione da Webster-Green (1978). Sculture in terracotta: ad esempio il celebre gruppo di personaggi da una commedia mitologica, ora al Metropolitan Museum, New York, con numerose copie a larga diffusione: Webster-Green (1978) n. AT 9-23.

112 Ghiron-Bistagne (1976) 154 sgg. *DFA* 279 sgg.: qui ci sono testimonianze sicure per corporazioni di attori, a partire dall'inizio del terzo secolo in avanti, anche se potevano essere riconosciute mediante il loro nome professionale, «Artisti di Dioniso», perfino un cinquantennio prima (Demostene 19.192; Aristotele, *Retorica* 1405a23, e altrove).

113 Pickard-Cambridge (1946) 134 sgg.

114 Anonimo, *De Comoedia* II 52 sgg. Kaibel, III 45 sgg. Koster; Ateneo 8.336d.

115 Si veda Hunter (1979).

116 Questo punto particolare, inclusa la definizione di «atto», è stato discusso a lungo: si veda, ad esempio, *Entretiens Hardt* (1970) 12 sgg. e Blanchard (1970).

117 Platonius, *De Comoedia* I 1.24 sg., 29 sgg. Kaibel, 1.22 sgg., 27 sgg. Koster; la citazione è da *Vita di Aristofane* XI 69 sgg. Dindorf-Dübner, XXVIII 54 sgg. Koster.

118 Platonius, citato nella nota 117.

119 Cfr. Handley (1953) 59 con nota 4.

120 Webster-Green (1978), n. AS3 con tav. IX; cfr. anche AS4.

121 «Cantori di peana», secondo il papiro; «Devoti del dio Pan», invece, secondo la correzione generalmente accettata: si veda Handley (1965*a*) ai vv. 230-2.

122 *Leukadia*, fr. 258 Kö; scolio a Euripide, *Andromaca* 103, cfr. Handley (1969) 96 e Gomme-Sandbach (1973) 400 sgg.

123 Webster (1952); si veda anche Webster (1970*b*) 85, 259 sgg.

124 Si veda anche il testo citato in *P. Oxy.* 2742, *CGFP* n. *74.

125 Si veda, ad esempio, Webster (1970*b*) 16 sgg., 82 sgg.

126 Si veda sopra, p. 735, nota 117.

127 Lavori in terracotta; si veda sopra, nota 111.

128 Filillio, *Auge* 3-6 K, Eubulo, *Auge* 15 K; Eracle, Aristofane, *Vespe* 60.

129 Menandro, *Epitrepontes* 765-7 (1123-5 Sandbach): si veda anche sopra, p. 772.

130 Si veda sopra, p. 665 con note 16-7, p. 722 con note 101-2 e il testo cui si rimanda nella nota 117.

131 Isocrate, *De Pace* (8).14.

132 Si noti per tal punto Aristofane, fr. 700 K e Strattis, *Atalante* 3 K; Webster (1970*b*) 28.

133 *Samia* 603 con altre testimonianze fornite da Gomme-Sandbach (1973) *ad loc.*

134 Si veda sopra, p. 709 sg.

135 Si veda Ussher (1973) XX-XXV per la discussione e la datazione della commedia al 393 a.C. e non al 392, sulla base di queste testimonianze.

136 Murray (1933) 188. Si veda in particolare *Ecclesiazuse* 597 sgg., con *Repubblica* 416d-e; 657 sgg. con 464d; 610 sgg. con 423e, 457c-d; 635 sgg., con 461c-d: Ussher (1973) XV-XX.

137 Il tema delle donne al potere è noto da altre commedie, e s'è visto un precursore di *Lisistrata* e *Ecclesiazuse* in Ferecrate, *Tyrannis*: Ussher (1973) XV.

138 Per una rassegna, si veda Webster (1970*b*) 50-6.

139 Epicrate 11 K, cfr. Aristofane, *Nuvole* 133 sgg.

140 Anfide, *Dexidemides* 13 K; Alessi, *Meropis* 147 K; Alessi, *Parasitos* 180 K; Anfide, *Amphikrates* 6 K: tutti citati con altri passi da Diogene Laerzio, *Vita di Platone* (3).26-8; per «chiacchiere vuote» cfr. Aristofane, *Nuvole* 1485 con *Tagenistai* 490 K ed Eupoli 352 K (citato sopra, p. 712).

141 Aristofonte, *Plato* 8 K, con Aristofane, *Nuvole* 103, 504, 1112; *Uccelli* 1553 sgg.

142 Antifane, *Antaios* 33 K, con Eupoli, *Kolakes* 159 K (sopra, p. 730); Efippo, *Nauagos* 14 K, con Aristofane, *Cavalieri* 1375 sgg. (sopra, p. 725 con nota 106).

143 Esempi sono le scene d'apertura di Menandro, *Dyskolos* e *Misoumenos*, e di Plauto, *Curculio* e *Pseudolus*.

144 Si veda Webster (1970*b*) 54-5 e (1950) 195 sgg.

145 *Ecclesiazuse* 728 sgg.; Webster (1970*b*) 13.

146 Esistono studi complessivi ad opera di Giannini (1960) e Dohm (1964); si veda Handley (1965*a*) al v. 393 e l'indice alla voce «cuoco», e Berthiaume (1982).

147 Sopra, p. 717 sgg., su Aristofane, *Vespe*, Ferecrate, *Korianno* e altre commedie; p. 738 sulle *Ecclesiazuse* 877 sgg.

148 Cfr. sopra, p. 730 con nota 110.

149 Webster (1970*b*) 63-7 fornisce una breve rassegna con i riferimenti.

150 Webster (1970*b*) 64, 132: Archiloco 1 sgg. West, Eschilo, *Coefore* 675 con Antifane, *Athamas* 16 K e i tipi di statuette in terracotta registrate da Webster-Green (1978) nn. AT 6-7.

151 Webster (1970*b*) 63 sg. Si veda inoltre sopra p. 702 sg., su Timone d'Atene e il modello di misantropo.

152 Webster-Green (1978) con i supplementi pubblicati via via in «BICS»; cfr. sopra, p. 732 con nota 111.

153 Ad esempio *Cavalieri* (sopra, p. 657 sg.); cfr. Sifakis (1971) 38 sgg.

154 Aristotele, *Poetica* 1451b25, sostiene che perfino i soggetti meglio noti della tragedia erano famigliari a poche persone, benché dessero piacere teatrale a tutti.

[155] Anonimo *De Comoedia* II.49-52 Kaibel, III.42-5 Koster.
[156] Per una discussione dei *Menaechmi* sotto quest'aspetto si veda Webster (1970*b*) 67 sgg.
[157] Aristotele, *Poetica* 1448a16 sgg.
[158] *Perikeiromene* (239-43) (489-93 Sandbach), l'episodio continua come appare nel nostro sunto.
[159] Gomme-Sandbach (1973) 39 sgg. e 50 sgg. fornisce descrizioni e liste di papiri. Qui è stata anche realizzata un'edizione fotografica nuova del papiro Cairense con una prefazione a firma di Koenen (1979).
[160] Naturalmente, molte osservazioni di valore e interessanti sono state fatte su Menandro e sulla Commedia Nuova anche anteriormente al 1907: si veda (ad esempio) Lefèvre (1979) che cita Goethe e A.W. von Schlegel, e Leo (1895) III.
[161] Fraenkel (1922) rimane lo studioso cui fare riferimento, in questo campo.
[162] Si veda Robert (1911); Webster (1969) fornisce un catalogo ampio, del quale è in preparazione (1983) un'edizione aggiornata.
[163] All'*Aspis* sono stati assegnati 87 versi pubblicati per la prima volta nel 1913, e anteriormente citati come *Comoedia Florentina*; in libri pubblicati prima del 1969 i riferimenti al numero di verso per la *Samia* sono quelli relativi ai 341 versi del codice Cairense.
[164] Gomme-Sandbach (cfr. nota 159) sotto la sigla I, 010, 011; e aggiungono 019-022, che sono, rispettivamente, *P. Oxy.* XLVIII 3368-71; per la discussione si veda Turner (1973) 15-21, 48-50 e (1978).
[165] Charitonidis-Kahil-Ginouvès (1970).
[166] Per maggiori dettagli, si veda Arnott (1975) e (1979) XXVI-XXX, XLVII-LII; Handley (1979); Luppe (1980).
[167] Arnott (1979) XXX.
[168] Qualche dubbio sull'*Aulularia* (ma l'affinità con il *Dyskolos* sembra decisiva); molte altre commedie, inclusi il *Miles gloriosus* e lo *Pseudolus*, sono state indicate come calchi menandrei.
[169] Si veda per esempio su un papiro non identificato Handley (1975*b*) e (1977).
[170] Si veda Maehler (1980).
[171] Ne sono esempi *P. Heid.* 183, terzo/secondo sec. a.C., Posidippo, *Apokleiomene*; e *P. Oxy.* 427, terzo secolo d.C., Antifane, *Anthropogonia*: rispettivamente *CGFP* nn. 218 e *3.
[172] Plutarco, *Moralia* 347e; Wilamowitz-Moellendorff (1925) 119; cfr. Handley (1965a) 10.
[173] Si veda sopra, p. 713 con note 89 e 90.
[174] Si veda sopra, p. 734 con nota 116 e p. 758.
[175] Se ne conoscono due versioni: Webster (1969) nn. AS6 e IS10; Bieber (1961) figg. 316-7; sulle serie si vedano Webster (1965) e Handley (1973).
[176] Cfr. Handley (1965*a*) 11 sg.
[177] Per i riferimenti, si veda Handley (1965*a*) 23 sg. e l'indice alla voce *prologue-speech*.

[178] Si veda in particolare 57 sgg., 125-34.
[179] Si veda la nota 176 e *Entretiens Hardt* (1970) 100-1.
[180] Si veda sopra, p. 751 nota 145 e Webster (1950) 190 sgg.
[181] *Epitrepontes* 43-200 (219-376 S): lo schema sottostante è quello dell'agone tragico, non la forma che noi riconduciamo alla commedia aristofanesca.
[182] Si veda *Entretiens Hardt* (1970) 22 sg., e per una trattazione più dettagliata Handley (1965*b*) 47 con nota 10. Su Menandro e tragedia, Webster (1974) 56 sgg.; e cfr. p. 684 con nota 49 e p. 743 con nota 129.
[183] *Misoumenos* 302-15, assumendo per buone integrazioni testuali ecc. che non intaccano il punto qui discusso.
[184] Si veda Turner (1980) 9 sg. e 11, che cita Bozanic.
[185] *Amphitruo* 186-262, specialmente 219-47, cfr. Handley (1975*a*) 129 sg.
[186] *Dyskolos* 880 (flautista), 935-53 (discorso con racconto).
[187] Cfr. Handley (1965*a*) su 946-58; e si veda sopra, p. 669 con nota 26, p. 670 con nota 27, p. 675 con nota 37, p. 675 con nota 39, e p. 718 con note 95-96.
[188] Si veda sopra, p. 754 con nota 150 e, per la Commedia Nuova, Hofmann e Wartenberg (1973).
[189] Handley (1968) 6, che cita Webster.
[190] Webster (1974); Sandbach in *Entretiens Hardt* (1970) 111 sgg.; Arnott (1979) XXXVIII-XLV.
[191] Cfr. *Entretiens Hardt* (1970) 7 sg.
[192] Webster (1970*b*) mostra capitoli ben documentati su Filemone, Difilo e (tra i nomi della generazione successiva) Apollodoro di Caristo, da cui Terenzio trasse *Hecyra* e *Phormio*.
[193] Lunghi discorsi pronunciati da cuochi: Filemone 79 K, Difilo 43 K; parassita: Difilo 60-1 K; si confronti Filemone 28 K con *Samia* 206 sgg., 98 K con *Georgos* 35 sgg., Difilo 17 K 11 sgg. con *Samia* 99 sg., 55 K con *Dyskolos* 402 sgg.
[194] Aulo Gellio, *Notti Attiche* 17.4.
[195] Ad esempio, fr. 23, 69, 91, 106 K.
[196] Si confronti per esempio *Rudens* 414-84 (richiesta di acqua) con *Dyskolos* 189-214.
[197] Nettezza di scrittura: ad esempio 24 K, a confronto con Menandro, *Kolax* 85 sgg., e fr. 60, 72, 83, 91, 107 K.
[198] Cfr. Thierfelder (1956) sulla commedia romana sotto questo profilo.
[199] Handley (1965*a*) 12 sg. con alcuni ulteriori rimandi.
[200] Si veda Webster (1950) 198 sgg.; Ludwig in *Entretiens Hardt* (1970) 45-110; Bozanic (1977) 145-58; Lefèvre (1979) 320-8.
[201] Handley (1965*a*) 13 e nota 3; Webster (1974) 43-55.

APPENDICI

AUTORI, OPERE E BIBLIOGRAFIE

Le sezioni bibliografiche sono state curate da Antonietta Porro.

Indice delle bibliografie generali

SIGLE

Collezioni di testi classici

BL = Belles Lettres
BT = Bibliotheca Teubneriana
FLV = Fondazione Lorenzo Valla
LCL = Loeb Classical Library
OCT = Oxford Classical Texts

Riviste

«AAHG» = «Anzeiger für die Altertumswissenschaft», hrsg. von der Österreichischen Humanistischen Gesellschaft
«AC» = «L'Antiquité Classique»
«AJA» = «American Journal of Archaeology»
«AJPh» = «American Journal of Philology»
«AK» = «Antike Kunst»
«BCH» = «Bulletin de Correspondence Hellénique»
«BICS» = «Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London»
«BSA» = «Annual of the British School at Athens»
«CJ» = «The Classical Journal»
«CQ» = «Classical Quarterly»
«CR» = «Classical Review»
«CW» = «The Classical World» (prima del 1956-57: «The Classical Weekly»)
«GGA» = «Göttingische Gelehrte Anzeigen»
«G&R» = «Greece and Rome»
«GRBS» = «Greek, Roman and Byzantine Studies»
«HSCPh» = «Harvard Studies in Classical Philology»
«JHS» = «Journal of Hellenic Studies»

«MD» = «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici»
«MH» = «Museum Helveticum»
«PBA» = «Proceedings of the British Academy»
«PCPhS» = «Proceedings of the Cambridge Philological Society»
«PP» = «La Parola del Passato»
«QUCC» = «Quaderni urbinati di cultura classica»
«REG» = «Revue des Études Grecques»
«RFIC» = «Rivista di filologia e istruzione classica»
«RhM» = «Rheinisches Museum»
«RIL» = «Rendiconti dell'Istituto Lombardo. Classe di lettere, scienze morali e storiche»
«RPh» = «Revue de Philologie»
«RSC» = «Rivista di Studi Classici»
«SCO» = «Studi classici e orientali»
«TAPhA» = «Transactions and Proceedings of the American Philological Association»
«ZPE» = «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik»

OMERO

Vita

Omero compose probabilmente nella seconda metà dell'ottavo secolo a.C. Nessuna notizia plausibile assodata sulla sua biografia o sull'ambiente. La datazione omerica si appoggia soprattutto ai puntelli seguenti: cenni in *Iliade* e *Odissea* a usi, costumi, istituzioni, manufatti dell'ottavo secolo a.C. (esempi: tattica di combattimento oplitica, scudo con ornamento a testa di Gorgone; tripodi bollitoi); probabile posteriorità di Esiodo; declino della composizione orale a muovere dall'epoca di Archiloco; comparsa di scene epiche su pitture vascolari, ecc., dopo il 680 a.C.; le credenze antiche (specialmente Erodoto, 2.53, ed Esichio, che cita una fonte probabilmente del periodo classico relativa ad Arctino [si veda Suda *sub voce*]). Indizio principale della regione di provenienza del poeta è il dialetto ionico in cui sono composte le opere: inoltre, si notano dettagli e colorito locale dell'Egeo orientale (esempi: *Il.* 2.144-6, 459-63, 13.12-4); s'impone poi, concorde, la tradizione antica, che associava Omero principalmente con Chio e Smirne (così Pindaro, per esempio, in accordo con *Vit. Thom.* 2); altre *Vite* (in OCT V; la maggior parte d'epoca greco-romana, non attendibili, fantasiose) aggiungono Cuma e Colofone, concordando sul particolare che la morte sarebbe avvenuta a Ios. Si veda G.S. Kirk, *The songs of Homer* (Cambridge 1962) 271-87.

Opere

(Tutte le opere in esametri, tranne *Margite*). 1. *Iliade* e *Odissea*. Sulla divisione di ciascun poema in 24 canti si veda Kirk, *Songs* 305 sgg.; sull'ipotesi dei due compositori distinti, si veda sopra pp. 91-4. L'*Odissea* era considerata da «Longino» (*Del Sublime* 9-13) il frutto poetico di un Omero anziano: ipotesi non disprezzabile, fondata sul minor nerbo stilistico, e sullo scarto lessicale fra i due poemi (escludendo le differenze imputabili a diversità di soggetto). 2. Nell'antichità erano erroneamente attribuite a O. le seguenti opere: 33 *Inni* (p. 202 sgg.), specialmente *Inno ad Apollo* (Tucidide 3.104; si veda v. 172); *Tebaide*; altre sezioni del ciclo epico (si veda p. 195 sgg.) – ma Erodoto considerava le *Ciprie* non

omeriche, 2.116 sg. – probabilmente anche *Epigoni* (4.32); considerati omerici perfino *Margite*, poema in stile basso misto d'esametri e giambi (Aristotele *Poetica* 4.1486b) e *Batrachomyomachia* (si veda p. 202). Molte di queste opere risalgono a secoli dopo Omero: riguardo agli *Inni* se ne veda la trattazione a p. 202 sgg., e inoltre D.B. Monro, *Homer's Odyssey* (Oxford 1901) 340-84.

Trasmissione dei testi

La data di nascita di *Iliade* e *Odissea* è da porsi prossima alla fine della tradizione eroica orale: molto discusso il debito dei poemi alla scrittura (l'introduzione dell'alfabeto in Grecia risale alla metà dell'ottavo secolo a.C.) sia sotto forma di elencazione scritta perlomeno dei temi (destinati poi a sviluppo orale), ovvero di composizione del testo sotto dettatura. In ogni caso nel corso del settimo secolo a.C. la trasmissione deve essere stata principalmente o in parte orale, tramite i rapsodi (recitatori, non cantori), inclini alle scelte individuali, all'elaborazione virtuosistica (ne è esempio il rapsodo dello *Ione* platonico); i rapsodi erano attivi a Sicione nei primi anni del sesto secolo a.C., a quanto ci dice Erodoto (5.67.1). Le gare di recitazione rapsodiche alle feste Panatenaiche in Atene prescrivevano, per regolamento, che l'opera di O. fosse recitata integra e in successione di canti: è dunque probabile che esistesse un testo ufficiale a garanzia della fedeltà dei recitatori (regolamento attribuito a Ipparco, figlio di Pisistrato, verso la fine del sesto secolo a.C. [Pseudo-Platone, *Ipparco* 228b], meno plausibilmente a Solone [Diogene Laerzio 1.57]). Da quel momento, pare che il numero delle copie scritte si sia moltiplicato notevolmente, specialmente ad Atene, benché la trasmissione a memoria dei testi andasse ancora per la maggiore: è questa una ragione per cui le citazioni da O. risultano ancora imprecise nel quarto secolo a.C. A partire dal terzo secolo, Alessandria e Pergamo furono teatri di un'intensa attività libraria e di studi testuali: si moltiplicarono gli sforzi per giungere alla definizione di un testo certo e univoco. Filologo omerico di prima grandezza fu Aristarco di Samotracia (215 ca.-145 a.C.), direttore della biblioteca di Alessandria. La sua metodologia critica si fondava sia sulla congettura, sia sull'analisi e sul confronto dei testi più antichi: espunse quindi evidenti doppioni e aggiunte dovute all'elaborazione dei rapsodi o dei letterati posteriori, sollevò il dubbio dell'autenticità su numerosi altri versi e brani, sottoponendo al vaglio, insieme, stranezze grammaticali e di significato. Il testo critico da lui stabilito dettò legge, al punto da provocare la sparizione delle *Iliadi* e delle *Odissee* «spontanee», cioè non sottoposte a quel lavorio scientifico, a noi note da frammenti papiracei, ricchi di aggiunte e di versi vistosamente estranei al vero O. La fama poetica di O. trionfò nel periodo romano. Le copie dei testi si moltiplicarono e questo garantì la sopravvivenza durante il medioevo. Il nono secolo d.C. segnò una rinascenza degli studi sull'antica letteratura, arcaica e classica: allora il fiore degli sforzi eruditi e critici sui testi di O. fu raccolto, sottoposto a scelta, riversato in apparati di scoli che commentarono i poemi in ricchi codici in scrittura corsiva. Queste edizioni costituirono il fondamento dei primi testi a stampa e, in qualche caso, della moderna *vulgata*. Si vedano: Kirk, *Songs* 301-15; E.A. Havelock-J.P. Hershell, *Communication Arts in the Ancient World* (New York 1978, trad. it. *Arte e comunicazione nel mondo antico*, Bari 1981) 3-31.

Bibliografia

Edizioni e commenti

Testi: *Opera*, I-IV, edd. D.B. MONRO-T.W. ALLEN, Oxford 1902-08 (OCT; *Ilias*: 1902, 1920³; *Odyssea*: 1908, 1917-19²); *Ilias*, ed. T.W. ALLEN, Oxford 1931 (ed. maior). Edizioni commentate: *The Iliad*, ed., proleg. notes by W. LEAF, 2 voll., London 1900-02²; *Ilias*, erkl. von K.FR. AMEIS-C. HENTZE-P. CAUER, 7 voll., Leipzig 1913-32; *The Iliad of Homer*, ed. with introd. and comm. by M.M. WILLCOCK, 3 voll., London 1970-84; *The Iliad. A commentary, I: Books 1-4*, by G.S. KIRK, Cambridge 1985 (solo commento); *Odyssee*, erkl. von K.FR. AMEIS-C. HENTZE-P. CAUER, voll. 4, Leipzig 1908-20; *The Odyssey*, ed. with intr., comm., ind. by W.B. STANFORD, 2 voll., London 1958-59²; *Odissea*, a c. di S. WEST (I: ll. 1-4), J.B. HAINSWORTH (II: ll. 5-8), A. HEUBECK (III: ll. 9-12), A. HOEKSTRA (IV: ll. 13-6); J. RUSSO (V: ll. 17-20); M. FERNÁNDEZ-GALIANO-A. HEUBECK (VI: ll. 21-4), trad. it. di G.A. PRIVITERA, Milano 1981-86 (FLV); *Omero quotidiano. Vite di Omero*, testo e trad. it. a c. di F. DE MARTINO, Venosa 1984. Scoli e commenti antichi: *Scholia Graeca in Homeri Iliadem*, rec. H. ERBSE, 7 voll., Berlin 1969-88; *Scholia Graeca in Homeri Odysseam*, ed. G. DINDORF, 2 voll., Oxford 1855 (rist. Amsterdam 1962); Eustatii *Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes*, cur. M. van der VALK, Leiden 1971-87; Eustatii *Commentarii ad Homeri Odysseam*, ed. G. STALLBAUM, Leipzig 1825 (rist. Hildesheim 1960).

Traduzioni

Italiane: V. MONTI, *Iliade*, Palermo 1807 (ed. princeps); N. FESTA, *Iliade*, 3 voll., Palermo 1919; *Odissea*, 2 voll., Palermo 1926; R. CALZECCHI ONESTI, *Iliade*, Torino 1950, 1977[6]; *Odissea*, Torino 1963, 1979[7]; G.A. PRIVITERA, *Odissea*, cit. (FLV). Inglesi: R. FITZGERALD, *The Iliad*, Oxford 1984; W. SHEWRING, *The Odyssey*, Oxford 1980.

Studi

Rassegne bibliografiche: J.P. HOLOKA, *Homeric originality. A survey*, «CW» 66 (1973), pp. 257-93; ID., *Homer Studies 1971-77*, «CW» 73 (1979), pp. 65-150; A. HEUBECK, *Die homerische Frage: ein Bericht über die Forschung der letzen Jahrzehnte*, Darmstadt 1974; D.W. PACKARD - T. MEYERS, *A bibliography of Homeric scholarship 1930-1970*, preliminary ed., Malibu Calif. 1974; M. FANTUZZI, *Oralità, scrittura, auralità. Gli studi sulle tecniche della comunicazione nella Grecia antica (1960-1980)*, «Lingua e stile» 15 (1980), pp. 593-612. Bibliografia generale: C.H. WHITMAN, *Homer and the heroic tradition*, Cambridge Mass. 1958; W. SCHADEWALDT, *Von Homers Welt und Werk*, Stuttgart 1959; G.S. KIRK, *The songs of Homer*, Cambridge 1962; A.J.B. WACE - F.H. STUBBINGS (edd.), *A companion to Homer*, London-New York 1962; A. LESKY, *Homeros*, in *RE* suppl. XI (1968), col. 687 sgg.; C.R. BEYE, *The Iliad, the Odyssey and the epic tradition*, London 1968; F.M. PONTANI, *La morte degli eroi*, Firenze 1975; F. CODINO (ed.), *La questione omerica*, Roma 1976; M.I. FINLEY, *The World of Odysseus*, London 1977[2] = trad. it. *Il mondo di Odisseo*, Roma-Bari 1978; G. BROCCIA, *La questione omerica*, Firenze 1979; J. GRIFFIN, *Homer on life and death*, Oxford 1980; J. de ROMILLY, *Homère*, Paris 1985; V. DI BENEDETTO, *Nel laboratorio di Omero*, I. *Formularità e invenzione*, II. *Corrispondenze a distanza*, «RFIC» 114 (1986), pp. 257-85; 385-410; P. PUCCI, *Odysseus Polutropos: intertextual readings in the Odyssey and Iliad*, Ithaca-London 1987. Iliade: W. SCHADEWALDT, *Iliasstudien*, Leipzig 1943[2] (rist. Darmstadt 1969); P. MAZON, *Introduction à l'Iliade*, Paris 1948 (BL); H.T. WADE-GERY, *The Poet of the Iliad*, Cambridge 1952; D.L. PAGE, *History and the Homeric Iliad*, Berkeley 1959; K. REINHARDT, *Die Ilias und ihr Dichter*, Göttingen 1961; M.M. WILLCOCK, *A companion to the Iliad*, Chicago 1976; H. van THIEL, *Iliaden und Ilias*, Basel & Stuttgart 1982; F. FRONTISI-DUCROUX, *La Cithare d'Achille. Essai sur la poétique de l'*Iliade, Roma 1986 (Bibl. di «QUCC» 1); V. DI BENEDETTO, *Formularità interna e paragoni nell'*Iliade, «RFIC» 115 (1987), pp. 257-87; M.W. EDWARDS, *Homer, Poet of the Iliad*, Baltimore-London 1987; M. ZAMBARBIERI, *L'Iliade com'è: lettura, problemi, poesia*, I, Milano 1988. Odissea: W.B. STANFORD, *The Ulysses theme*, Oxford 1954; D.L. PAGE, *The Homeric Odyssey*, Oxford 1955; B. FENIK, *Studies in the Odyssey*, Wiesbaden 1974 («Hermes» Einz. 30); N. AUSTIN, *Archery at the dark of the moon*, Berkeley 1975; E. DELEBECQUE, *Construction de l'Odyssée*, Paris 1980; J. STRAUSS CLAY, *The Wrath of Athena. Gods and Men in the* Odyssey, Princeton 1984. Lingua, formule, oralità: P. CHANTRAINE, *Grammaire homérique*, 2 voll., Paris 1953-58; A.B. LORD, *The singer of tales*, Cambridge Mass. 1960; E.A. HAVELOCK, *Preface to Plato*, Oxford 1963 = trad. it. *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Roma-Bari 1983[2]; J.B. HAINSWORTH, *The flexibility of the Homeric formula*, Oxford 1968; A. HOEKSTRA, *Homeric modifications of formulaic prototypes*, Amsterdam 1969; D. LOHMANN, *Die Komposition der Reden in der Ilias*, Berlin 1970; *The Making of Homeric verse: the Collected Papers of Milman Parry*, ed. by A. PARRY, Oxford 1971; G.P. SHIPP, *Studies in the language of Homer*, Cambridge 1972[2]; M.N. NAGLER, *Spontaneity and tradition; a study in the oral art of Homer*, Berkeley 1974; G.S. KIRK, *Homer and the oral tradition*, Cambridge 1976; C. MOULTON, *Similes in the Homeric poems*, Göttingen 1977 (Hypomnemata 49); *Homer. Tradition and invention*, ed. by B.C. FENIK, Leiden 1978; L.E. ROSSI, *I poemi omerici come testimonianza di poesia orale*, in *Storia e civiltà dei Greci*, a c. di R. BIANCHI BANDINELLI, I, Milano 1979, pp. 73-142; M. SKAFTE JENSEN, *The homeric question and the oral formulaic theory*, Copenhagen 1980; M. NEGRI, *Miceneo e lingua omerica*, Firenze 1981; E. MEDDA, *La forma monologica. Ricerche su Omero e Sofocle*, Pisa 1983; *Oralità: cultura, letteratura, discorso. Atti del Convegno Internazionale di Urbino 1980*, a c. di B. GENTILI - P. PAIONI, Roma 1985; F. FERRARI, *Oralità ed espressione, ricognizioni omeriche*, Pisa 1986 (Biblioteca di MD 4). Archeologia, storia: H.L. LORIMER, *Homer and the monuments*, London 1950; E.T. VERMEULE, *Greece in the bronze age*, Chicago 1965; F. MATZ - H.G. BUCHHOLZ (edd.), *Archaeologia homerica: Die Denkmäler und das frühgriechische Epos*, Göttingen 1967 (serie di volumi monografici); E. CANTARELLA, *Norma e sanzione in Omero. Contributo alla protostoria del diritto greco*, Milano 1979. Trasmissione del testo: G.M. BOLLING, *The external evidence for interpolation in Homer*, Oxford 1925; H. ERBSE, *Beiträge zur Überlieferung der Iliasscholien*, München 1960; D. DEL CORNO, *I papiri dell'Iliade anteriori al 150 a.C.*, «RIL» 94 (1960), pp. 73-116; ID., *I papiri dell'Odissea anteriori al 150 a.C.*, «RIL» 95 (1961), pp. 3-54; V. CITTI, *Le edizioni omeriche*

«*delle città*», «Vichiana» 3 (1966), pp. 227-67; S. WEST, *The Ptolemaic Papyri of Homer*, Cologne 1967; A. DI LUZIO, *I papiri omerici d'epoca tolemaica e la costituzione del testo dell'epica arcaica*, «Rivista di cultura classica e medioevale» 11 (1969), pp. 3-152; F. MONTANARI, *Studi di filologia omerica antica*, Pisa 1979; M.J. APTHORP, *The manuscript evidence for interpolation in Homer*, Heidelberg 1980; R. BÖHME, *Peisistratos und sein homerischer Dichter*, Bern-München 1983.

Lessici

H. EBELING (ed.), *Lexicon Homericum*, 2 voll., Leipzig 1880-85 (rist. Hildesheim 1963); G.L. PRENDERGAST, *A complete concordance to the Iliad of Homer*, London 1875 (ed. rev. by B. MARZULLO, Hildesheim 1962); H. DUNBAR, *A complete concordance to the Odyssey of Homer*, Oxford 1880 (ed. rev. by B. MARZULLO, Hildesheim 1962); B. SNELL et al. (edd.), *Lexikon des frühgriechischen Epos*, fasc. 1-12 (fino a θαῦμα), Göttingen 1955-87; L. BERTELLI - I. LANA (edd.), *Lessico politico dell'epica greca arcaica*, I-II (fino ad ἀθάνατος), Torino 1977-78; M.M. KUMPF, *Four indices of the Homeric hapax legomena*, Hildesheim-Zürich-New York 1984.

ESIODO

Vita

Nacque da un cittadino originario di Cuma, in Asia Minore, poi emigrato ad Ascra, in Beozia (*Opere e giorni* 633-40). Ebbe conflitti famigliari con il fratello Perse, per il patrimonio (se è degno di fede quanto afferma in *O.G.*, specialmente a 34-9). Trionfò nell'agone poetico ai ludi funebri di Anfidamante a Calcide, nell'isola di Eubea (*O.G.* 651-9). Nell'antichità, gli eruditi discordavano sul rapporto cronologico tra la figura di Omero e quella di E. (testimonianze nelle *Vite*: si veda sotto). Ancora in discussione l'epoca esatta di E.: Anfidamante perì nella «Guerra Lelantina» (Plutarco, *Moralia* 153 sg.), che molti studiosi datano al tardo ottavo secolo a.C. (si veda J.N. Coldstream, *Geometric Greece*, London 1977, 200-1), altri invece al settimo (si veda R.C.M. Janko, *Homer, Hesiod and the Hymns*, Cambridge 1982, 94-8). Per una rassegna completa della questione si veda M.L. West, *Hesiod, Theogony*, Oxford 1966, 40-8; G.P. Edwards, *The language of Hesiod in its traditional context*, Oxford 1971, 199-206. Secondo racconti leggendari diffusi nell'antichità, E. era imparentato ad Omero, era padre di Stesicoro, gareggiò con Omero e lo vinse in sfide di poesia, finì assassinato in Locride. Più tardi le sue spoglie furono traslate a Orcomeno, dove gli fu eretto un sepolcro nella agorà (come ricorda Pausania, 9.38.3). Per le *Vite*, le testimonianze e il testo di Περὶ Ὁμήρου καὶ Ἡσιόδου και τοῦ γένους καὶ ἀγῶνος αὐτῶν (= *Certamen Homeri et Hesiodi*) si veda U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Vitae Homeri et Hesiodi*, Kleine Texte CXXXVII, Bonn 1916). (I testi delle *Vite* anche nell'edizione oxoniense di E. di F. Solmsen, 1970; testo e trad. del *Certamen* in H.G. Evelyn-White, *Hesiod*, Loeb 1914.) Sui racconti leggendari si veda R. Scodel «GRBS» 21 (1980) 301-20; M. Lefkowitz, *The lives of the Greek poets*, London 1981, cap. 1. Sul *Certamen*: M.L. West, «CQ» n.s. 17 (1967) 433-50; N.J. Richardson «CQ» n.s. 31 (1981) 1-10.

Opere

Superstiti: *Teogonia, Opere e giorni, Scudo* (*Scutum*, Ἀσπίς). Solo *Teog.* e *O.G.* sono considerate autentiche. Sullo *Scudo* si veda R.M. Cook, «CQ» 31 (1937) 204-14.

Frammentarie: *Catalogo delle donne* o *Ehoiai* (una posteriore continuazione di *Teog.* in cinque libri), *Grandi Ehoiai, Matrimonio di Ceice, Melampodia, Discesa di Piritoo, Dattili Idei, Precetti di Chirone, Grandi opere, Astronomia, Egimio* (attribuito anche a Cercope di Mileto), *Camino* o Κεραμεῖς, «Vasai». *Ornithomanteia* («Predizione degli uccelli») e Ἐπικήδειον εἰς Βάτραχον (lamentazione funebre di un amante per un tale Batraco) sono opere integralmente perdute. Nessuna di queste opere è ritenuta genuina; per altri frammenti dubbi o spuri si veda R. Merkelbach e M.L. West, *Fragmenta Hesiodea* (Oxford 1967) 171-90.

Bibliografia

Edizioni e commenti

Testi: *Carmina*, ed. A. RZACH, Leipzig 1902, ed. minor Leipzig 1913^3 (BT); *Théogonie, Les Travaux et les Jours, Le Bouclier*, texte et trad. par P. MAZON, Paris 1928 (BL); *Carmina*, rec. F. JACOBY, I. *Theogonia*, Berlin 1930; *Opera et dies*, a c. di A. COLONNA, Milano 1959; *Le opere e i giorni*, testo, trad. e brevi note a c. di A. COLONNA, Milano 1968; *Theogonia, Opera et Dies, Scutum*, ed. F. SOLMSEN, *Fragmenta selecta*, edd. R. MERKELBACH - M.L. WEST, Oxford

1970, 1983[2] (OCT). Edizioni commentate: *Theogony*, with Proleg. and Comm. by M.L. WEST, Oxford 1966; *Teogonia*, introd. trad. e note a c. di G. ARRIGHETTI, Milano 1984; *Les Travaux et les Jours*, texte, intr., notes, traduct. par P. WALTZ, Bruxelles 1909; *Erga*, erkl. von U. von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Berlin 1928; *Works and Days*, by T.A. SINCLAIR, London 1932 (rist. Hildesheim 1966); *Works and Days*, ed. with Proleg. and Comm. by M.L. WEST, Oxford 1978; *Opere e giorni*, trad. con testo a fronte, introd. e comm. a c. di G. ARRIGHETTI, Milano 1985; *Scutum*, introd., testo crit., comm., trad., indici a c. di C.F. RUSSO, Firenze 1968[2]; *Catalogi sive Eoearum fragmenta*, ed. A. TRAVERSA, Napoli 1951. Frammenti: *Die Hesiodfragmente auf Papyrus*, hrsg. von R. MERKELBACH, Leipzig 1957; *Fragmenta Hesiodea*, edd. R. MERKELBACH-M.L. WEST, Oxford 1967; H.J. METTE, *Fragmenta Hesiodea 1967-1984*, «Lustrum» 27 (1985), pp. 5-21. Scoli: *Scholia vetera in Hesiodi Opera et Dies*, rec. A. PERTUSI, Milano 1955; *Scholia vetera in Hesiodi Theogoniam*, rec. L. DI GREGORIO, Milano 1975.

Traduzioni

Italiane: A. COLONNA, *Teogonia, Opere e giorni, Catalogo delle donne, Poemetti*, con testo greco a fronte, Torino 1977 (UTET); F. CODINO, *Le opere e i giorni*, Roma 1977; C.F. RUSSO, *Scutum*, cit.; G. ARRIGHETTI, *Teogonia*, cit.; *Opere e giorni*, cit. Inglese: H.G. EVELYN-WHITE, *Hesiod, the Homeric Hymns and Homerica*, with an English Transl., London 1914 (rist. 1936; LCL). Francese: P. MAZON, *Théogonie, Les Travaux et les Jours, Le Bouclier*, cit. (BL).

Studi

Bibliografia generale: P. WALTZ, *Hésiode et son poème morale*, Paris 1906; A.R. BURN, *The world of Hesiod*, London 1936; F. SOLMSEN, *Hesiod and Aeschylus*, Ithaca-N.Y. 1949; J. SCHWARTZ, *Pseudo-esiodeia: recherches sur la composition, la diffusion et la disparition anciennes d'oeuvres attribuées à Hésiode*, Leiden 1960; *Hésiode et son influence*, Genève 1962 (Entretiens Fondation Hardt 7); I. LÖFFLER, *Die Melampodie*, Meisenheim 1963; G. ARRIGHETTI, *Cosmologia mitica di Omero ed Esiodo*, «SCO» 15 (1966), pp. 1-60; E. HEITSCH, *Hesiod*, Darmstadt 1967 (Wege der Forschung 44); G. BROCCIA, *Tradizione ed esegesi. Studi su Esiodo e sulla lirica greca arcaica*, Brescia 1968; J. BLUSH, *Formen und Inhalt von Hesiods individuellen Denken*, Bonn 1970; L. BONA QUAGLIA, *Gli Erga di Esiodo*, Torino 1973; J.-P. VERNANT, *Il mito di Prometeo in Esiodo*, in *Mito e società nell'antica Grecia*, trad. it. di P. PASQUINO-L. BENINI PAJETTA, Torino 1981 (ed. originale: *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris 1974); H. NEITZEL, *Homer-Rezeption bei Hesiod*, Bonn 1975; *Esiodo: letture critiche*, a c. di G. ARRIGHETTI, Milano 1975; P. PUCCI, *Hesiod and the language of poetry*, Baltimore 1977; A.C. CASANOVA, *La famiglia di Pandora. Analisi filologica dei miti di Pandora e Prometeo nella tradizione esiodea*, Firenze 1979; M. GRIFFITH, *Personality in Hesiod*, «Classical Antiquity» 2 (1983), pp. 37-65; M.L. WEST, *The Hesiodic Catalogue of Women: Its nature, structure and origins*, Oxford 1985. Lingua e stile: I. SELLSCHOPP, *Stilistische Untersuchungen zu Hesiod*, Hamburg 1934; H. TROXLER, *Sprache und Wortschatz Hesiods*, Zürich 1964; G.P. EDWARDS, *The language of Hesiod in its traditional context*, Oxford 1971; B. PEABODY, *The winged word*, Albany 1975; R.C.M. JANKO, *Homer, Hesiod and the Hymns*, Cambridge 1982; P. MUREDDU, *Formula e tradizione nella poesia d'Esiodo*, Roma 1983. Tradizione testuale: G. BUZIO, *Esiodo nel mondo greco sino alla fine dell'età classica*, Milano 1938; G. ARRIGHETTI, *Il testo della Teogonia di Esiodo*, «Atheneum» 39 (1961), pp. 211-84; N.A. LIVADARAS, Ἱστορία τῆς παραδόσεως τοῦ κειμένου τοῦ Ἡσιόδου, Ἀθῆναι 1963; V. CITTI, *La tradizione manoscritta di Esiodo*, «Vichiana» 1 (1964), pp. 244-68; M.L. WEST, *The medieval and Renaissance manuscripts of Hesiod's* Theogony, «CQ» n.s. 14 (1964), pp. 165-89; ID., *The medieval manuscripts of the* Works and Days, «CQ» n.s. 24 (1974), pp. 161-85.

Lessici

J. PAULSON, *Index Hesiodeus*, Lund 1890 (rist. Hildesheim 1962); M. HOFINGER, *Lexicon Hesiodeum cum indice inverso*, 4 voll., Leiden 1973-78, *Suppl.* edd. M. HOFINGER-D. PINTE, Leiden 1985; W.W. MINTON, *Concordance to the Hesiodic corpus*, Leiden 1976; J.R. TEBBEN, *Hesiod-Konkordanz: a computer concordance to Hesiod*, Hildesheim 1977.

I POEMI EPICI CICLICI

Il periodo arcaico vide la composizione di molti poemi epici, oltre all'*Iliade*, all'*Odissea* e al *corpus* esiodeo. In un'epoca che non ci è nota un vasto numero di tali poemi fu radunato in un «ciclo», nell'ordine seguente (corredato con i nomi dei poeti ai quali le opere erano attribuite): 1. *Teogonia*. 2. *Battaglia dei Titani*: Arcti-

no di Mileto o Eumelo di Corinto. 3. Ciclo epico tebano. *Edipodia*: Cinetone di Sparta, *Tebaide*: Omero; *Epigoni*: Omero («Antimaco» nello scolio ad Aristofane, *Pace* 1270). 4. Ciclo troiano. *Ciprie* (11 libri): Omero, Stasino di Cipro o Egesino di Salamina (di Cipro); *Iliade*; *Etiopide* (5 libri): Arctino; *Piccola Iliade* (4 libri): Lesche di Mitilene o Pirra, Testoride di Focea, Cinetone, Diodoro di Eritre, Omero; *Iliou persis*, «Distruzione di Troia» (2 libri): Arctino o Lesche; *Nostoi*, «Ritorni» (5 libri): Agia o Egia di Trezene, Eumelo (?); *Odissea*; *Telegonia* (2 libri): Eugammone di Cirene. Scarso il numero dei frammenti superstiti; il ciclo troiano è il meglio noto grazie ai riassunti delle sue trame contenuti nella *Crestomazia* di Proclo.

Altri poemi epici non inclusi nel ciclo: 1. *Corinthiaca* (comprendeva la saga degli Argonauti): Eumelo di Corinto, ottavo secolo a.C. 2. Gesta di Eracle. *Cattura di Ecalia*: Omero o Creofilo di Samo; *Heraclea*: Paniassi di Alicarnasso, quinto secolo a.C. Ulteriore discussione in Rzach: si veda il paragrafo Studi e Lesky 79-84 (trad. it. 112-8).

Parodia epica: unico esempio superstite del genere è la *Batrachomyomachia* («Battaglia delle rane e dei topi»), pseudomerica; per gli altri titoli si veda Suda alla voce Ὅμηρος 45, 103.

Bibliografia

Edizioni e commenti

Poetae Epici Graeci. Testimonia et fragmenta, I, ed. A. BERNABÉ, Leipzig 1987 (BT); *Homeri opera*, V, ed. T.W. ALLEN, Oxford 1912 (rist. 1946; OCT); E. BETHE, *Der Troische Epenkreis*, Stuttgart 1966 (= *Homer, Dichtung und Sage*, II, Leipzig-Berlin 1922, pp. 149-297); A. SEVERYNS, *Recherches sur la Chrestomathie de Proclos*, IV. *La* Vita Homeri *et les sommaires du Cycle, texte et traduction*, Paris 1963; ps. Homer, *Der Froschmäusekrieg...*, griechisch und deutsch von H. AHLBORN, Berlin 1968; W.J. MATTHEWS, *Panyassis of Halikarnassos*, Text and Comm., Leiden 1974 («Mnemosyne» suppl. 33); Τὰ Κύπρια ἔπη, ed. CH. XYDAS, Ἀθῆναι 1979; *Choerili Samii Reliquiae*, intr., testo crit. e commento a c. di P. RADICI COLACE, Roma 1979.

Traduzioni

Italiana: F. DE MARTINO, *Il palio di Samo*, con trad. it. dei fr. di Creofilo, Asio, Cherilo, Bari 1984. Inglese: H.G. EVELYN-WHITE, *Hesiod, Homeric Hymns and Homerica*, with an Engl. Transl., London-Cambridge Mass. 1914 (rist. 1936; LCL), pp. 479-563.

Francese: A. SEVERYNS, *Recherches*, cit. Spagnola: A. BERNABÉ, *Fragmentos de épica griega arcaíca*, intr., trad. y notas, Madrid 1979.

Studi

A. RZACH, *Homeridai*, in *RE* VIII (1913), coll. 2146-82; ID., *Kyklos*, in *RE* XI.2 (1922), coll. 2347-435; E. BETHE, *Homer, Dichtung und Sage*, II-III, Leipzig 1922-27; W. KULLMANN, *Die Quellen der Ilias*, Wiesbaden 1960 («Hermes» Einz. 14); A. SEVERYNS, *Le cycle épique dans l'école d'Aristarque*, Paris & Liège 1928; ID., *Recherches sur la Chrestomathie de Proclos*, III. *La Vita Homeri et les sommaires du Cycle, étude paléographique et critique*, Paris 1953; G.L. HUXLEY, *Greek epic poetry from Eumelos to Panyassis*, London 1969; M.L. WEST, *Greek poetry 2000-700 B.C.*, «CQ» n.s. 23 (1973), pp. 179-92; J. GRIFFIN, *The Epic Cycle and the uniqueness of Homer*, «JHS» 97 (1977), pp. 39-53; H. WÖLKE, *Untersuchungen zur Batrachomyomachia*, Meisenheim 1978; F. JOUAN, *Le Cycle épique: état des questions*, in *Actes du Xe Congrès de l'Association G. Budé, 8-12 avr. 1978*, Paris 1980, pp. 83-104; *I poemi rapsodici non omerici e la tradizione orale*, a c. di C. BRILLANTE-M. CANTILENA-C.O. PAVESE, Padova 1981; M. DAVIES, *Prolegomena and paralegomena to a new edition (with commentary) of the fragments of early Greek epic*, Göttingen 1986 (NAWG, 1986, 2).

Lessici

B. SNELL et al. (edd.), *Lexikon des frühgriechischen Epos*, fasc. 1-12 (fino a θαῦμα), Göttingen 1955-1987; L. BERTELLI-I. LANA (edd.), *Lessico politico dell'epica greca arcaica*, I-II (fino ad ἀθάνατος), Torino 1977-78.

GLI INNI OMERICI

In un periodo dell'era antica tutti gli inni in esametri non associati al nome di altri celebri poeti di inni furono accorpati alle poesie di questo genere di specifica (ma infondata) attribuzione omerica: si costituì il gruppo dei trentatré «Inni Omerici». I quattro più ampi (a Demetra, Apollo, Ermes, Afrodite: da 293 a 580 versi d'estensione) risalgono plausibilmente all'arco 650-400 a.C.; il resto delle composizioni (da tre a novantacinque versi) sono probabilmente più tarde. L'accenno più antico a questi inni è in Tucidide 3.104: una citazione dall'*Inno ad Apollo* 145-50.

Bibliografia

Edizioni e commenti

Testi: *Homeri opera*, V, ed. T.W. ALLEN, Oxford 1912 (rist. 1946; OCT). Edizioni commentate: *The Homeric Hymns*, ed. by T.W. ALLEN - W.R. HALLIDAY - E.E. SIKES, Oxford 1936²; *Inni omerici*, a c. di F. CASSOLA, Milano 1975 (FLV); *The Homeric hymns*, transl., intr., notes by A.N. ATHANASSAKIS, Baltimore 1976. Per singoli inni: P. SMITH, *Nursling of mortality. A study of the Homeric Hymn to Aphrodite*, Frankfurt-Berne-Cirencester 1981; N.I. RICHARDSON, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford 1974; L. RADERMACHER, *Der homerische Hermeshymnus*, «Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaft in Wien» 213 (1931), pp. 1-264.

Traduzioni

Italiana: F. CASSOLA, *Inni omerici*, cit. Inglesi: H.G. EVELYN-WHITE, *Hesiod, Homeric Hymns and Homerica*, With an Engl. Transl., London-Cambridge Mass. 1914 (rist. 1936; LCL); A.N. ATHANASSAKIS, *The Homeric hymns*, cit.

Studi

O. ZUMBACH, *Neuerungen in der Sprache der homerischen Hymnen*, Zürich 1955; H. KOLLER, *Das kitharodische Prooimion: eine formgeschichtliche Untersuchung*, «Philologus» 100 (1956), pp. 159-206; A. HOEKSTRA, *The sub-epic stage of the formulaic tradition*, Amsterdam 1969; L.H. LENZ, *Der homerische Aphroditehymnus und die Aristie des Aineias in der Ilias*, Bonn 1975; J. van ECK, *The Homeric hymn to Aphrodite*, Intr. comm. and appendices, Diss. Utrecht 1978; K. FÖRSTEL, *Untersuchungen zum homerischen Apollonhymnos*, Bochum 1979; A. ALONI, *Prooimia, Hymnoi, Elio Aristide e i cugini bastardi*, «QUCC» n.s. 4 (1980), pp. 23-40; R.C.M. JANKO, *Homer, Hesiod and the Hymns*, Cambridge 1982; M. CANTILENA, *Ricerche sulla dizione epica: I, Per uno studio della formularità degli Inni omerici*, Roma 1982; C.A. SOWA, *Traditional themes and the Homeric Hymns*, Chicago 1984; A.M. MILLER, *From Delos to Delphi. A literary study of the Homeric Hymn to Apollo*, Leiden 1986 («Mnemosyne» suppl. 93).

Lessici

J.R. TEBBEN, *Homer-Konkordanz. A computer Concordance to the Homeric Hymns*, Hildesheim-New York 1977.

ELEGIA E GIAMBO

Bibliografia generale

Studi

A.W.H. ADKINS, *Poetic craft in the early Greek elegists*, Chicago 1985

C.M. BOWRA, *Early Greek elegists*, London 1938

A.R. BURN, *The lyric age of Greece*, London 1960

D.A. CAMPBELL, *The golden lyre: the themes of the Greek lyric poets*, London 1983

E. DEGANI, *Poeti greci giambici ed elegiaci: letture critiche*, Milano 1977

H. FRÄNKEL, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München 1969³

B. GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Bari 1984

G. PFOHL, *Die griechische Elegie*, Darmstadt 1972

O. TSAGARAKIS, *Self-expression in early Greek lyric, elegiac and iambic poetry*, Wiesbaden 1977

M.L. WEST, *Studies in Greek elegy and iambus*, Berlin-New York 1974

Lessico

G. FATOUROS, *Index verborum zur frühgriechischen Lyrik*, Heidelberg 1966

Rassegne bibliografiche

D.E. GERBER, *A survey of publications on Greek lyric poetry since 1952*, «CW» 61 (1968), pp. 265-79, 317-30

ID., *Studies in Greek lyric poetry, 1967-1975*, «CW» 70 (1976), pp. 65-157

ARCHILOCO

Vita

(Le testimonianze sono citate secondo la numerazione di Tarditi: si veda la sezione *Testi*, avanti.) Archiloco nacque a Paro, fu figlio di Telesicle (T 2), su cui si concorda, in genere, nel ritenerlo colono pario trapiantato a Taso (T 116, ma si veda A.J. Graham [«BSA» 73, 1978, 72-86] il quale ritiene che Telesicle si era, probabilmente, limitato a riferire l'oracolo che aveva dettato le direttive per questa fondazione; la colonizzazione vera e propria

avrebbe potuto aver luogo intorno al 650 a.C.). Secondo Crizia (T 46), la madre di A., Enipo, era di condizione servile: molti studiosi hanno però posto in dubbio il dato. Il nonno (?) di A., Tellide, era associato con l'introduzione del culto di Demetra a Taso (T 121). I legami di A. con Taso, luogo più volte citato nella sua poesia, sono confermati da T 1, un'iscrizione risalente al settimo secolo a.C. con la commemorazione dell'amico di A. Glauco, figlio di Leptine (si vedano i fr. 96, 105, 131). Ebbe esperienza di vita militare e di combattimenti (non è chiaro se nei panni del soldato di ventura) e fu ucciso sul campo da un uomo di Nasso chiamato Calonda (T 141). La maggior parte degli studiosi colloca la sua esistenza nella prima metà del settimo secolo a.C.: si veda F. Jacoby «CQ» 35 (1941) 97-109. (Il fr. 19 si riferisce a Gige, re di Lidia, *ca.* 687-652; nel fr. 20 «i guai di quelli di Magnesia» è espressione di solito ricollegata al sacco di Magnesia alla fine del decennio 660-650 a.C.; l'eclisse totale di sole citata nel fr. 122 corrisponde, con la più alta probabilità, a quella del 648 a.C.) A. era celebre nell'antichità per il suo disordinato stile di vita, e per gli scomposti attacchi verbali contro altre persone. Il suo contrasto più famoso fu con Licambe, a causa della figlia Neobule (fr. 30-87, 172-81, 196A). A quanto si tramanda, le poesie di A. spinsero Licambe e le sue figliole al suicidio (testimonianze in *IEG* 1. 15 e 63 sg.). Si veda anche M.L. West, *Studies in Greek elegy and iambus* (Berlin & New York 1974) 25-8 per una rilettura molto dubitativa dell'intera vicenda. Ad A. si tributò, postuma, una gloria poetica eminente (testimonianze in Tarditi 232-8, e discussione in H.D. Rankin, *Archilochus of Paros*, Park Ridge, N.J. 1978 cap. I, M. Lefkowitz, *The lives of the Greek poets* London 1981, 25-31): fu venerato a Paros in qualità di eroe; un santuario (l'Archilocheion) fu eretto in suo onore da Mnesiepes nel terzo secolo a.C., con una lunga iscrizione che registrava racconti su A. (T 4). Nel primo secolo a.C. fu fatta erigere un'altra iscrizione da Sostene, contenente particolari (desunti dal lavoro di Demea) sulle vicende e sugli scritti di A. (T 5).

Opere

Poesie brevi in metro vario: distici elegiaci, trimetri giambici, tetrametri trocaici, e «epodi», cioè combinazioni strofiche di versi lunghi e versi più brevi, di solito un esametro dattilico o un trimetro giambico seguiti da più brevi *cola* dattilici o giambici (si veda Appendice metrica). Il corpo dei frammenti s'è accresciuto in questi ultimi anni grazie alle scoperte papiracee, ma anche nello stato attuale deve rappresentare una proporzione modesta dell'intera opera archilochea.

Bibliografia

Edizioni e commenti

Testi: *Anthologia Lyrica Graeca*, ed. E. DIEHL, III, Leipzig 1952[3] (BT); G. TARDITI, *Archiloco*, introd., testimonianze, testo critico, trad., Roma 1968; *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, ed. M.L. WEST, I, Oxford 1971, pp. 1-108. Per *P. Colon.* inv. 7511 (= fr. 196A WEST): R. MERKELBACH-M.L. WEST, *Ein Archilochos-Papyrus*, «ZPE» 14 (1974), pp. 97-113; *Supplementum Lyricis Graecis*, ed. D.L. PAGE, Oxford 1974, S478. Edizioni commentate: *Archiloque: Fragments*, texte établi par F. LASSERRE, traduit et commenté par A. BONNARD, Paris 1958 (BL); *Archilochos - Sämtliche Fragmente*, griech. und deutsch. hrsg. von M. TREU, München 1959. Antologie di frammenti: *Greek Lyric Poetry*, by D.A. CAMPBELL, London-New York 1967 (rist. Bristol 1982); D.E. GERBER, *Euterpe*, Amsterdam 1970; *Lirici greci. Antologia*, a c. di E. DEGANI-G. BURZACCHINI, Firenze 1977.

Traduzioni

Italiane: G. TARDITI, *Archiloco*, cit.; F.M. PONTANI, *I lirici greci*, Torino 1969; Inglesi: J.M. EDMONDS, *Elegy and iambus*, II, London-Cambridge Mass. 1931 (LCL); G. DAVENPORT, *Archilochos Sappho Alkman*, Berkeley-Los Angeles 1980; E. SAVINO, *Archiloco. I frammenti*, Milano 1988.

Studi

F. LASSERRE, *Les épodes d'Archiloque*, Paris 1950; G. TARDITI, *La nuova epigrafe archilochea e la tradizione biografica del poeta*, «PP» 11 (1956), pp. 122-39; AA.VV., *Archiloque*, Genève 1964 (Entretiens Fondation Hardt 10); H.D. RANKIN, *Archilochus of Parus*, Park Ridge, N.J. 1978; A. ALONI, *Le Muse di Archiloco. Ricerche sullo stile archilocheo*, Copenhagen 1981; S.M. MEDAGLIA, *Note di esegesi archilochea*, Roma 1982 («Bollettino dei Classici» suppl. 4); C. MIRALLES-J. PORTULAS, *Archilochus and the iambic poetry*, Roma 1983; A.P. BURNETT, *Three archaic poets. Archilochus, Alcaeus, Sappho*, London 1983; L.A. STELLA, *Note archilochee (in margine alle nuove scoperte archeologiche)*, «Bollettino dei Classici» 7 (1986), pp. 81-100. Sul *P. Colon.* inv. 7511: *Note al nuovo Archiloco*, a c. di A. BARIGAZZI, M.G. BONANNO, F. BOSSI, G. BURZACCHINI, V. CASADIO, C. GALLAVOTTI, B. MARZULLO, O. MONTANARI, «Museum Criticum» 8-9 (1973-74), pp. 1-106; contributi nume-

rosi sullo stesso papiro in «Poetica» 6 (1974); «ZPE» 16 (1975), «QUCC» 1975, 1976; «Arethusa» 9 (1976); «RhM» 119 (1976).

CALLINO

Vita

Nativo di Efeso, compose verso la metà del settimo secolo a.C.: secondo Strabone (14.1.40, 13.4.8) fece menzione della guerra fra Magnesia ed Efeso (fr. 3; Magnesia fu distrutta alla fine del decennio 660-50) e della caduta di Sardi, nel 652 (fr. 5).

Opere

Delle sue elegie sono superstiti un solo frammento consistente (fr. 1 = ventun versi) e una manciata di schegge poetiche.

Bibliografia

Edizioni

Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati, ed. M.L. WEST, II, Oxford 1972, pp. 47-50; *Poetarum elegiacorum testimonia et fragmenta*, edd. B. GENTILI-C. PRATO, I, Leipzig 1979 (BT), pp. 1-6.

Traduzioni

Italiana: F.M. PONTANI, *I lirici greci*, Torino 1969.

Studi

Cfr. sopra, *Bibliografia generale*. Inoltre: M.J. VERDENIUS, *Callinus fr. 1. A Commentary*, «Mnemosyne» 25 (1972), pp. 1-8; G.F. GIANOTTI, *Alla ricerca di un poeta: Callino di Efeso*, in *Studi in onore di A. Ardizzoni*, I, Roma 1979, pp. 405-30; G. TEDESCHI, *L'elegia parenetica-guerriera e il simposio. A proposito del fr. 1 W di Callino*, «RSC» 26 (1978), pp. 203-9.

TIRTEO

Vita

Figlio di Archembroto, poetò a Sparta all'epoca della seconda guerra Messenica (metà circa del settimo secolo a.C.). Suda indica

il tempo del suo *floruit*: 640-637. Probabilmente è una deformazione antispartana la storia, citata per la prima volta da Platone (*Leggi* 1.629a), di un Tirteo ateniese di nascita (testimonianze in Gentili e Prato, per cui si veda avanti, alla sezione *Edizioni*, 43-64). Secondo Strabone (8.4.10), T. ritrasse se stesso alla guida delle truppe spartane, nella carica di generale (cfr. Ateneo 14.630 sg. che cita a sua volta Filocoro); questo dato potrebbe però fondarsi su un fraintendimento (si veda Schmid-Stählin I 1 358 n. 2).

Opere

Secondo Suda, compose «una *Costituzione* [o *Sul governo*] per i Lacedemoni, poesie d'esortazione in metro elegiaco, e canti di guerra, in cinque libri». I frammenti superstiti genuini sono tutti in distici elegiaci: i fr. 1-4 derivano da un poema intitolato *Eunomia* «Buon ordine» sulla costituzione spartana. Il resto dei frammenti ha come principale soggetto la prodezza guerriera. Non c'è prova certa che *PMG* 856 e 857 (canzoni popolari su soggetti bellici) siano di mano di T.

Bibliografia

Edizioni

C. PRATO, *Tirteo*, intr., testo crit., testimonianze e commento, Roma 1968; *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, ed. M.L. WEST, II, Oxford 1972, pp. 149-63; *Poetarum elegiacorum testimonia et fragmenta*, edd. B. GENTILI-C. PRATO, I, Leipzig 1979 (BT), pp. 6-39.

Traduzioni

Italiana: F.M. PONTANI, *I lirici greci*, Torino 1969.

Studi

Cfr. sopra, *Bibliografia generale*. Inoltre: F. JACOBY, *Studien zu der älteren griechischen Elegikern*, I. *Zu Tyrtaios*, «Hermes» 53 (1918), pp. 1-44 (= *Kleine Schriften*, I, Berlin 1961, pp. 268-305); F. ROSSI, *Studi su Tirteo*, «Atti Istituto Veneto» 112 (1953-54), pp. 369-437; B. SNELL, *Tyrtaios und die Sprache des Epos*, Göttingen 1969; G. TARDITI, *Parenesi e areté nel corpus tirtaico*, «RFIC» 110 (1982), pp. 257-76; T.A. TARKOW, *Tyrtaeus, 9 D; the role of poetry in the new Sparta*, «AC» 52 (1983), pp. 48-69.

MIMNERMO

Vita

Nativo di Colofone (Strabone 14.1.4); di Smirne, invece, secondo Pausania (9.29.4), che potrebbe però aver equivocato per un'errata deduzione dal fr. 9.3-6. Poetò nella seconda metà circa del settimo secolo a.C. (Suda indica il suo *floruit*: 632-629). Si veda M.L. West, *Studies in Greek elegy and iambus* (Berlin & New York 1974) 72-4. Le testimonianze in Gentili e Prato, per cui si veda la sezione Edizioni.

Opere

Compose due libri (Porfirione, su Orazio *Epistulae* 2.2.101) o, secondo Suda, «molti libri»: raccolte poetiche in metro elegiaco che includevano un poema lungo intitolato *Nannò*, e una *Smirneide* sulla battaglia fra Smirne e i Lidi all'epoca di Gige. Testimonianze su queste opere poetiche in *IEG* II 81-2. La maggior parte dei frammenti superstiti deriva da citazioni di altri autori più tardi: M. era infatti celebratissimo nell'antichità. Alcune schegge di poesie giambiche sono attribuite a M., con il beneficio del dubbio.

Bibliografia

Edizioni e commenti

Testi: *Anthologia lyrica Graeca*, ed. E. DIEHL, I, Leipzig 1949[3] (BT); *Testimonia de Mimnermi vita et carminibus*, col. disp. S. SZÁDECZKY-KARDOSS, Szeged 1959; *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, ed. M.L. WEST, II, Oxford 1972, pp. 149-63; *Poetarum elegiacorum testimonia et fragmenta*, edd. B. GENTILI-C. PRATO, I, Leipzig 1979 (BT), pp. 39-61. Edizioni commentate: *Early Greek elegy*, by T. HUDSON-WILLIAMS, Cardiff 1926; *Les élégiaques grecs*, ed. introd. et comm. par J. DEFRADAS, Paris 1962. Antologie di frammenti: *Greek lyric poetry*, by D.A. CAMPBELL, London 1967 (rist. Bristol 1982); D.E. GERBER, *Euterpe*, Amsterdam 1970; *Lirici greci. Antologia*, a c. di E. DEGANI-G. BURZACCHINI, Firenze 1977.

Traduzioni

Italiana: F.M. PONTANI, *I lirici greci*, Torino 1969. Inglese: J.M. EDMONDS, *Elegy and iambus*, I, London-Cambridge Mass. 1931 (LCL). Tedesca: Z. FRANYÓ-B. SNELL-H. MAEHLER, *Frühgriechische Lyriker*, I, Berlin 1971.

Studi

Cfr. sopra, *Bibliografia generale*. Inoltre: V. DI MARCO, *Studi intorno a Mimnermo*, «RIL» 73 (1939-40), pp. 311-50; A. DIHLE, *Zur Datierung des Mimnermos*, «Hermes» 90 (1962), pp. 257-75; F. DELLA CORTE, V. DE MARCO, A. GARZYA, A. COLONNA, L. ALFONSI, B. GENTILI, *Mimnermo*, «Maia» 17 (1965), pp. 366-87; S. SZÁDECZKY-KARDOSS, *Mimnermos*, in *RE* suppl. I (1968), coll. 935-51; D. BABUT, *Sémonide et Mimnerme*, «REG» 84 (1971), pp. 17-43; M. PATOCCHI, *A proposito della patria di Mimnermo*, «QUCC» 44 (1983), pp. 75-82.

TEOGNIDE

Vita

Autorevoli fonti tarde (come Suda) collocano il suo *floruit* in anni diversi, compresi nell'arco 552-541 a.C. Se veramente fu cittadino di Megara presso Corinto, i rovesciamenti d'ordine sociale di cui avvertiamo eco poderosa nelle sue poesie potrebbero essere quelli successivi all'abbattimento del tiranno Teagene in quella città: questa circostanza daterebbe la sua opera poetica alla prima metà del tardo sesto secolo a.C. Ma su questo punto non ci sono certezze: per esempio West (nel suo saggio del 1974, citato in Bibliografia generale) avanza invece l'ipotesi dei disordini che precedettero l'ascesa al potere del tiranno Teagene, cioè alla seconda metà del sesto secolo a.C. Secondo Platone (*Leggi* 630a) T. era invece cittadino di Megara in Sicilia. Un antico commentatore, a proposito di questo passo platonico, fa cenno all'annosa controversia sull'origine del poeta e si domanda: «Che cosa vieta che T. sia nato nella Megara greca e si sia poi recato in Sicilia, divenendo cittadino di quell'altra Megara, la siciliana?». La maggior parte degli studiosi moderni ha accolto, come plausibile, questa proposta di soluzione.

Opere

Nei manoscritti sono attribuiti a T. circa settecento distici elegiaci. Bisogna però dire che questo corpo include versi appartenenti

ad altri poeti (Solone, Mimnermo, Tirteo, (?) Eveno), ripetizioni e ricalchi, oltre a un brano (773-82) che si riferisce a vicende posteriori alla probabile epoca di T. Si veda a p. 245 sg.

Bibliografia

Edizioni e commenti

Testi: *Theognis...*, ed. D. YOUNG, Leipzig 1971² (BT); *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, ed. M.L. WEST, I, Oxford 1971, pp. 172-241; *Theognidis et Phocilidis fragmenta*, ed. M.L. WEST, Berlin 1978. Edizioni commentate: *Teognide, Elegie, Libri I-II*, testo crit., intr., trad. e note a c. di A. GARZYA, Firenze 1958; *Théognis: le premier livre*, édité avec un commentaire par B.A. van GRONINGEN, Amsterdam 1966; M. VETTA, *Teognide libro secondo*, intr., testo crit., trad. e comm., Roma 1980. Antologia: *Lirici greci. Antologia*, a c. di E. DEGANI-G. BURZACCHINI, Firenze 1977.

Traduzioni

Italiane: A. GARZYA, *Teognide*, cit.; F.M. PONTANI, *I lirici greci*, Torino 1969; M. VETTA, *Teognide libro secondo*, cit. Inglese: J.M. EDMONDS, *Elegy and iambus*, I, London-Cambridge Mass. 1931 (LCL).

Studi

Cfr. *Bibliografia generale*. Inoltre: E. HARRISON, *Studies in Theognis*, Cambridge 1902; F. JACOBY, *Theognis*, «Sitzungsber. d. Preuss. Akad. d. Wissensch. Berlin» 1931, pp. 90-180 (*Kleine Schriften*, I, Berlin 1961, pp. 345-55); J. CARRIÈRE, *Théognis de Mégare. Étude sur le recueil élégiaque attribué à ce poète*, Paris 1948; A. PERETTI, *Teognide nella tradizione gnomologica*, Pisa 1953; T.J. FIGUEIRA-G. NAGY (edd.), *Theognis of Megara. Poetry and the polis*, Baltimore 1985.

SOLONE

Vita

Nacque verso il 640 a.C. Suo padre era Esecestide. Solone si distinse nella guerra condotta dagli Ateniesi contro Megara per il possesso dell'isola di Salamina. Fu primo arconte in Atene nel 594/593. A quanto si tramanda, viaggiò in paesi oltremare per

dieci anni dopo le sue riforme: fece ritorno ad Atene, e morì qualche tempo dopo la presa del potere da parte di Pisistrato nel 561. Solone era già divenuto figura semileggendaria nel quinto secolo a.C.: ad esempio, il suo colloquio con Creso di Lidia, una delle più pregiate pagine da antologia delle *Storie* di Erodoto (1.29-33), è privo di fondamento storico, secondo gli studiosi: il puro confronto cronologico ne vanifica l'attendibilità. La *Vita di Solone* di Plutarco conserva la tradizione aneddotica. L'aristotelica *Costituzione degli Ateniesi* (5-12) ci dà un'immagine dei principi politici solonici e delle sue riforme economiche, visti con gli occhi di un uomo del tardo quarto secolo. (L'opera di Aristotele è anche la fonte per i frammenti più importanti delle poesie ispirate al periodo dell'arcontato). Da consultare: I.M. Linforth, *Solon the Athenian* (Berkeley, Calif. 1919; contiene testo, trad. e commento delle opere soloniche); K. Freeman, *The life and work of Solon* (London 1926: con trad.); J.W. Woodhouse, *Solon the liberator* (Oxford 1938); A. Masaracchia, *Solone* (Firenze 1958); A. Martino, *Solone. Testimonianze sulla vita e l'opera* (Roma 1968: raccolta completa delle fonti antiche); Gentili e Prato, per cui si veda la sezione Edizioni e commenti, sotto, 61-92 (fonti scelte).

Opere

Secondo Diogene Laerzio 1.61, S. compose cinquemila versi elegiaci, oltre a poesie giambiche e ad epodi: sopravvivono 219 versi d'elegie, una ventina circa di tetrametri trocaici, 47 trimetri giambici. Il brano poetico più ampio a noi giunto è il fr. 13 (75 versi in metro elegiaco).

Bibliografia

Edizioni e commenti

Testi: *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, ed. M.L. WEST, II, Oxford 1972, pp. 119-45; *Poetarum elegiacorum testimonia et fragmenta*, edd. B. GENTILI-C. PRATO, I, Leipzig 1979 (BT), pp. 93-126. Per i *Testimonia veterum*: A. MARTINA, *Solone. Testimonianze sulla vita e l'opera*, Roma 1968. Antologia: *Lirici greci. Antologia*, a c. di E. DEGANI-G. BURZACCHINI, Firenze 1977.

Traduzioni

Italiane: A. MASARACCHIA, *Solone*, Firenze 1958; F.M. PONTANI,

Lirici greci, Torino 1969. Inglese: J.M. EDMONDS, *Greek elegy and iambus*, London-Cambridge Mass. 1931 (LCL).

Studi

W. JAEGER, *Solons Eunomia*, «Sitzungsber. d. Preuss. Akad. d. Wissensch. Berlin» 1926, pp. 69-85 (= *Scripta minora*, I, Roma 1960, pp. 315-37); L. MASSA POSITANO, *L'elegia di Solone alle Muse*, Napoli 1947; R. LATTIMORE, *The first elegy of Solon*, «AJPh» 68 (1947), p. 161 sgg.; C. DEL GRANDE, *Solone, l'elegia alle Muse*, in *Filologia minore*, Milano-Napoli 1956, pp. 71-6; L. GUIDOBALDI, *Solone poeta*, Firenze 1956; A. MASARACCHIA, *Solone*, cit. (con trad. it. e commento); K. ALT, *Solons Gebet zu den Musen*, «Hermes» 107 (1979), pp. 389-406; O. VOX, *Solone. Autoritratto*, Padova 1984.

SEMONIDE

Vita

Nativo di Samo, S. guidò una colonia ad Amorgo (Suda IV 363.1 e IV 360.7: testimonianze posteriori alla voce «Simmia di Rodi», che contiene materiale d'interesse per S.). La datazione in genere accolta per S. è metà o tardo settimo secolo a.C.: per una discussione si consulti Lloyd-Jones, citato nella sezione Edizioni e commenti qui sotto, 15-6. Nelle fonti antiche il nome del poeta appare sempre nella grafia Simonide: Cherobosco (*Et. Magn.* 713, 17C) fornisce la corretta grafia.

Opere

Almeno due libri di poesie in metro giambico, oltre a una «archeologia (cioè una "storia") dei Sami» e un'opera in metro elegiaco, in due libri: archeologia ed elegia potrebbero essere un'identica opera. Alcuni frammenti attribuiti a Simonide di Ceo potrebbero appartenere a S. (si veda *IEG* II 112). Eccettuati i fr. 1 e 7, l'opera di S. è ridotta a magrissime reliquie.

Bibliografia

Edizioni e commenti

Testi: *Anthologia Lyrica Graeca*, ed. E. DIEHL, III, Leipzig 1952³ (BT), pp. 49-63; *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, ed.

M.L. WEST, II, Oxford 1972, pp. 96-102. Edizioni parziali commentate: *Greek Lyric Poetry*, by D.A. CAMPBELL, London 1967 (rist. Bristol 1982); D.E. GERBER, *Euterpe*, Amsterdam 1970; *Lirici greci. Antologia*, a c. di E. DEGANI - G. BURZACCHINI, Firenze 1977; W.J. VERDENIUS, *Semonides über die Frauen. Ein Kommentar zu Fr. 7*, «Mnemosyne» 21 (1968), pp. 132-58; *Females of the species. Semonides on the Women*, ed. transl. and comm. by H. LLOYD-JONES, London 1975.

Traduzioni

Italiana: F.M. PONTANI, *I lirici greci*, Torino 1969. Inglesi: J.M. EDMONDS, *Greek elegy and iambus*, II, London-Cambridge Mass. 1931 (LCL); H. LLOYD-JONES, *Females of the species*, cit.

Studi

Cfr. sopra, *Bibliografia generale*. Inoltre: W. MARG, *Der Charakter in der Sprache der frühgriechischen Dichtung*, Würzburg 1967²; E. PELLIZER, *Sulla cronologia, la vita e l'opera di Semonide Amorgino*, «QUCC» 1983, pp. 17-28.

IPPONATTE

Vita

Non esiste su di lui informazione attendibile; le notizie antiche sono palesemente fondate su deduzioni tratte dai testi poetici. Secondo Suda, Efeso era il luogo d'origine: ma I. visse a Clazomene, dopo aver subito l'espulsione dai tiranni Atenagora e Coma. Per la vicenda di I. e degli scultori Bupalo e Atenide si veda Plinio, *N.H.* 36.5.11-3; la stessa fonte colloca il *floruit* di I. al periodo 540-537 a.C.

Opere

Le poesie erano in due «libri» (probabilmente i libri dell'edizione alessandrina): i pochi frammenti superstiti comprendono trimetri giambici (la maggior parte nella forma coliambica che I. deve aver inventato), tetrametri trocaici, esametri e una combinazione formata da trimetro giambico con verso dattilico più breve.

Bibliografia

Edizioni e commenti

Testi: *Ipponatte*, a c. di A. FARINA, Napoli 1963; *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, ed. M.L. WEST, I, Oxford 1971, pp. 109-71; *Hipponax. Testimonia et fragmenta*, ed. H. DEGANI, Leipzig 1983 (BT). Edizioni commentate: *Hipónax de Éfeso*, 1. *Fragmentos dos Iambos*, ed. W. DE SOUSA MEDEIROS, Coimbra 1961; O. MASSON, *Les fragments du poète Hipponax. Éd. critique et commentée*, Paris 1962. Antologie di frammenti: *Greek lyric poetry*, by D.A. CAMPBELL, London 1967 (rist. Bristol 1982); D.E. GERBER, *Euterpe*, Amsterdam 1970; *Lirici greci. Antologia*, a c. di E. DEGANI-G. BURZACCHINI, Firenze 1977.

Traduzioni

Italiane: A. FARINA, *Ipponatte*, cit.; F.M. PONTANI, *I lirici greci*, Torino 1969.

Studi

G. TEDESCHI, *Lingue e culture in contatto: il problema della lingua in Ipponatte*, «Incontri linguistici» 4 (1978), pp. 225-33; ID., *Ricerche ipponattee*, «Atti e memorie dell'Arcadia», s. III, 7 (1979), pp. 117-41; E. DEGANI, *Studi su Ipponatte*, Bari 1984; C. THEODORIDIS, *Ein neues Testimonium für Hipponax fr. 73,3 Degani*, «Hermes» 114 (1986), pp. 374-5.

LA LIRICA CORALE ARCAICA

Bibliografia generale

Studi

C.M. BOWRA, *Greek lyric poetry*, Oxford 1961², trad. it.: *La lirica greca da Alcmane a Semonide*, Firenze 1973

C. CALAME, *Rito e poesia corale in Grecia. Guida storica e critica*, Roma-Bari 1977

D.A. CAMPBELL, *The golden lyre: the themes of the Greek lyric poets*, London 1983

H. FÄRBER, *Die Lyrik in des Kunsttheorie der Antike*, München 1936

B. GENTILI, *Lirica greca arcaica e tardo-arcaica*, in *Introduzione allo studio della cultura classica*, Milano 1972

ID., *Storicità della lirica greca*, in *Storia e civiltà dei Greci*, a c. di R. BIANCHI BANDINELLI, I, 1, Milano 1978, pp. 383-461

ID., *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma-Bari 1984

A.E. HARVEY, *The Classification of Greek literary poetry*, «CQ» 5 (1955), pp. 157-75

W.R. JOHNSON, *The idea of lyric: Lyric modes in ancient and modern poetry*, Berkeley-Los Angeles 1982

C.O. PAVESE, *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*, Roma 1972

ID., *La lirica corale greca*, I, Roma 1979

E. PELLIZZER, *Lirici greci corali*, in *Dizionario degli scrittori greci e latini*, diretto da F. DELLA CORTE, II, Milano 1987, pp. 1191-9

L.E. ROSSI, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, «BICS» 18 (1971), pp. 69-94

Lessico

G. FATOUROS, *Index verborum zur frühgriechischen Lyrik*, Heidelberg 1966

Rassegne bibliografiche

G.M. KIRKWOOD, *A survey of recent publications concerning classical Greek lyric poetry*, «CW» 47 (1953), pp. 33-42; 49-54

D.E. GERBER, *A survey of publications on Greek lyric poetry since 1952*, «CW» 61 (1968), pp. 265-79; 317-30

ID., *Studies in Greek lyric poetry, 1967-1975*, «CW» 70 (1976), pp. 65-157

ALCMANE

Vita

Poetò probabilmente nel tardo settimo secolo a.C. a Sparta, ma né la cronologia né il luogo natale sono certi. Cronologia: tre date per il suo *floruit*: 1. 631-628 (Suda), in stretta relazione cronologica con il regno di Ardi di Lidia (date plausibili: 679-630 *ca.*); 2. 659/8 (Eusebio); 3. 611/10 (Eusebio). La lista dei re spartani in *P. Oxy.* 2390 = fr. 5.2 col. I *PMG* rafforza la credibilità della data più tarda: si veda F.D. Harvey, «JHS» 87 (1967) 69; M.L. West «CQ» n.s. 15 (1965) 191 sg. Più anziano di Stesicoro, nacque nell'arco 632-29 (Suda, alla voce «Stesicoro»). L'ipotesi della sua attività di poeta nell'ultimo quarto del secolo settimo a.C. meglio si armonizza con la maggior parte delle testimonianze. Si veda J.A. Davison, «Notes on Alcman», in *From Archilochos to Pindar*, London 1968, 176-9; M.L. West, «CQ» n.s. 15 (1965) 188-94;

P. Janni, *La cultura di Sparta arcaica. Ricerche* I, Roma 1965, 96-120. *Origini*: A. era d'origini laconiche, dal villaggio di Messoa (Suda); nativo della Lidia: Eliano, *Varia Historia* 12.50. Già in tempi antichi ferveva la discussione se A. fosse nativo della Lidia o della Laconia: *PMG* 10 e 13 («Alcmane di Laconia» e la difesa di Aristotele dell'origine lidia del poeta, *PMG* 13a). L'origine lidia si fonda in parte su un'interpretazione in senso autobiografico del fr. 16 *PMG*; inoltre *Antologia Palatina* 7.18 («disputa fra i due continenti: lidio o spartano?»); Velleio Patercolo 1.18.2. Si veda anche *P. Oxy.* 2802 = *SLG* S 5. Secondo una voce A. era schiavo di Agesida, reso libero grazie al suo straordinario talento: Eraclide Pontico, *Politeiai* fr. 2 = Arist. fr. 611.9 Rose.

Si vedano Davison 173-87, West, Janni (sopra citati), e Page alla sezione Edizioni e commenti, qui sotto, 164-70.

Opere

Sei libri di poesie liriche (Suda, confermato da *P. Oxy.* 3209). **Κολυμβῶσαι** «Donne tuffatrici», di soggetto sconosciuto; si veda G.L. Huxley, «GRBS» 5 (1964) 26-8. A. era collocato al primo posto nel canone ellenistico dei poeti lirici. Celebre per le composizioni erotiche, delle quali sopravvivono scarsi frammenti in citazione. Le opere superstiti includono ampi frammenti di due parteni (canti eseguiti da ragazze *PMG* 1 e 3), il sommario di un poema di tema cosmogonico (*PMG* 5), frammenti diversi su soggetti mitologici, culinari, relativi a culti laconici locali e a popoli remoti; di recente pubblicazione un testo poetico su Odisseo (?) in metro dattilico (*P. Oxy.* 2433 fr. 1 + 3213). *Lingua*: dialetto locale laconico, con liberi prestiti dall'eloquio epico. Una certa predilezione per vocaboli rari, alcuni forse d'origine lidia. Vedere Page, nella sez. Edizioni e commenti, 102-63; E. Risch, *Die Sprache Alkmans* «MH» 11 (1954) 20-37. *Metro*: dattilico, trocaico, giambo-trocaico, eolico. In genere, metri semplici, lineari. Probabilmente, A. non impiegò la struttura triadica nell'ode corale: si veda *PMG* 14.

Bibliografia

Edizioni e commenti

Testi: *Poetae melici Graeci*, ed. D.L. PAGE, Oxford 1962; *Lyrica Graeca Selecta*, ed. D.L. PAGE, Oxford 1968 (OCT); *Supplementum Lyricis Graecis*, ed. D.L. PAGE, Oxford 1974. Edizioni commentate: *Alcman, The Partheneion*, ed. D.L. PAGE, Oxford 1951; *Alcmane, I Frammenti*, testo crit., trad., comm. a c. di A. GARZYA,

Napoli 1954; C. CALAME, *Alcman*, intr., texte crit., témoignages, traduct. et comm., Roma 1983. Sui frammenti dell'*Odyssea*: M.L. WEST, *Notes on Papyri*, «ZPE» 26 (1977), pp. 37-42; A.L. BROWN, *Alcman, P. Oxy. 2443 Fr. 1+3213*, «ZPE» 32 (1978), pp. 36-8.

Traduzioni

Italiane: S. QUASIMODO, *Lirici greci*, Milano 1974[4]; A. GARZYA, *Alcmane, I Frammenti*, cit.; A. ARENA, *Il Partenio e altri frammenti*, «RSC» 12 (1964), pp. 51-61; F.M. PONTANI, *I lirici greci*, Torino 1969. Inglesi: D.L. PAGE, *Alcman, The Partheneion*, cit.; G. DAVENPORT, *Archilochos Sappho Alkman*, Berkeley-Los Angeles 1980. Francese: C. CALAME, *Alcman*, cit.

Studi

B.A. van GRONINGEN, *The enigma of Alcman's Partheneion*, «Mnemosyne» s. III, 3 (1935-36), pp. 241-61; B. MARZULLO, *Il primo partenio di Alcmane*, «Philologus» 108 (1964), pp. 174-210; A.F. GARVIE, *A note on the deity of Alcman's Partheneion*, «CQ» n.s. 15 (1965), pp. 185-7; P. JANNI, *La cultura di Sparta arcaica. Ricerche*, 2 voll., Roma 1965-70; M.L. WEST, *Alcmanica*, «CQ» n.s. 15 (1965), pp. 188-202; T.G. ROSENMEYER, *Alcman's Partheneion I reconsidered*, «GRBS» 7 (1966), pp. 321-59; D. HARVEY, *Oxyrhynchus papyrus 2390 and early Spartan history*, «JHS» 87 (1967), pp. 62-73; C.O. PAVESE, *Alcmane, il Partenio del Louvre*, «QUCC» 4 (1967), pp. 113-33; M.L. WEST, *Alcman and Pythagoras*, «CQ» n.s. 17 (1967), pp. 1-15; J.A. DAVISON, *From Archilochus to Pindar*, London 1968, pp. 146-95; M. TREU, *Alkman*, in *RE* suppl. XI (1968), pp. 19-29; J.P. VERNANT, *Thétis et le poème cosmogonique d'Alcman*, in *Hommages à Marie Delcourt*, Bruxelles 1970, pp. 38-69, rist. in J.P. VERNANT-M. DETIENNE, *Les ruses de l'intelligence: la métis des Grecs*, Paris 1974, pp. 134-64; M.L. WEST, *Melica*, «CQ» n.s. 20 (1970), pp. 205-15; B. GENTILI, *I fr. 39 e 40 P di Alcmane e la poetica della mimesi nella cultura greca arcaica*, in *Studi filologici e storici in onore di V. de Falco*, Napoli 1971, pp. 59-67; A. GRIFFITHS, *Alcman's Partheneion: the morning after the night before*, «QUCC» 14 (1972), pp. 7-30; J.W. HALPORN, *Agido, Hegesichora, and the Chorus*, in *Antidosis. Festschrift W. Kraus*, Wien-Köln-Graz 1972 («Wiener Studien» suppl. 5), pp. 124-38; P.E. EASTERLING, *Alcman 58 and Simonides 37*, «PCPhS» n.s. 20 (1974), pp. 37-43; J.L. PENWILL, *Alcman's cosmogony*, «Apeiron» 9 (1974), pp. 3-39; B. GENTILI, *Il Partenio di Alcmane e l'amore omoerotico femminile nei tiasi spartani*, «QUCC» 22 (1976), pp.

59-67; M. MORANI, *Problemi di lingua e di grafia in Alcmane*, «RIL» 110 (1976), pp. 67-82; C. CALAME, *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, II. *Alcman*, Roma 1977, pp. 1-55; M. PUELMA, *Die Selbstbeschriebung des Chores in Alkmans grossem Partheneion-Fragment*, «MH» 34 (1977), pp. 1-55; G. GIANGRANDE, *On Alcman's Partheneion*, «Museum Philologum Londiniense» 2 (1977), pp. 151-64; G.F. GIANOTTI, *Le Pleiadi di Alcmane*, «RFIC» 106 (1978), pp. 257-71; J. SCHNEIDER, *La chronologie d'Alcman*, «REG» 98 (1985), pp. 1-64.

STESICORO

Vita

Le date: 632/629-556/553 a.C. (Suda): la data di morte fatta coincidere con quella di Simonide (Cic. *Rep.* 2.20, Suda, alla voce «Simonide»). Nacque o poetò a Imera, in Sicilia (Platone, *Phaedr.* 244a, Aristotele *Retorica* 2.1393b, Glauco di Reggio in Plutarco *Sulla musica* 7, Suda) o a Matauro, una colonia greca dell'Italia meridionale (Stefano di Bisanzio alla voce «Matauro»; cfr. Aristotele *Retorica* 2.1395a). Il suo nome originario era Tisia; fu chiamato Stesicoro perché «fu il primo a istituire il coro con accompagnamento di lira» (πρῶτος κιθαρωδίας χορὸν ἔστησεν, Suda); «Stesicoro» potrebbe dunque essere una specie di appellativo o di titolo artistico. S. fu contemporaneo di Saffo, Alceo, Pittaco (Suda, alla voce «Saffo»). Suo padre era Eufemo (Suda, Platone, *Fedro* 24a) (altri nomi paterni: Euforbo, Iete, Esiodo: Suda). Il *Marmor Parium* 50 attesta l'arrivo di «Stesicoro» in Grecia nel 485; la stessa fonte, 73, segnala la vittoria di S. ad Atene nel 370/69: è plausibile che simili notizie si riferiscano a posteriori poeti omonimi di S.: cfr. M.L. West, «CQ» n.s. (1970) 206; idem «CQ» n.s. 21 (1971) 302-7; J. Vürtheim, *Stesichoros' Fragmente und Biographie*, Leiden 1919, 103-5. La sua tomba a Imera (Polluce 9.100) o a Catania (Polluce 9.7; Fozio alla voce πάντα ὄκτω; *Antologia Palatina* 7.75, Suda) dove prese nome da lui la «porta stesicorea» (Suda). La notizia del suo esilio da Pallantion in Arcadia a Catania (Suda) era forse fondata sulla citazione dell'arcade Pallantio nella *Gerioneide* (Pausania 8.3.2 = fr. 182 *PMG*).

Si vedano West (1970), (1971) 302-14, Vürtheim 99-112, citati sopra.

Opere

Ventisei libri, in dialetto dorico (Suda), con vasti prestiti dall'eloquio epico. I temi mitologici predominano. Restano ampi frammenti papiracei della *Gerioneide* e un poema dal titolo sconosciuto sulla casata reale di Tebe. Abbiamo anche notevoli frammenti dell'*Erifile*, *Iliou persis*, «Distruzione di Troia», *Nostoi*, *Orestea*, due *Palinodie*. Alcune opere vantavano ragguardevole estensione ed è poco probabile la loro natura «corale»: la *Gerioneide*, ad esempio, raggiungeva l'estensione di almeno millecinquecento versi. S. fu celebrato come poeta d'amore (Ateneo 13.601a); ma le opere erotiche *Kalyke* e *Radine* sono forse spurie, probabilmente opera dello Stesicoro che visse nel quarto secolo. Temi bucolici in *Daphnis* (Eliano, *Varia Historia* 10.18 = fr. 279 *PMG*), ma anche quest'opera è sospetta, e può essere di mano dello Stesicoro del IV secolo: si vedano West (1970) e Vürtheim 73-6, citati sopra, nella sezione Vita. Secondo una tradizione, S. avrebbe scritto favole su soggetti politici (Aristotele, *Retorica* 2.1393b e 1395a) e di sapienza popolare (Eliano, *Naturalis Historia* 17.37, fr. 280, 281 *PMG*), ma quest'ultima produzione è d'autenticità assai sospetta. S. era meglio noto per la capacità di narrare in modi lirici temi dell'epica, e doveva la sua fama alla solennità dello stile, alla grandiosa concezione e all'afflato omerico (*Stesichori graves Camenae*, Orazio, Odi 4.9.8); cfr. Dionigi di Alicarnasso, *Censura veterum* 2.7, «Longino», *Del sublime* 13.3, Quintiliano 10.1.62. *Metro stesicoreo*: forma antica di dattiloepitriti; preponderanza di metri dattilici. Si veda M. Haslam «QUCC» 17 (1974) 9-57.; idem «GRBS» 19 (1978) 29-57. Avrebbe sviluppato la struttura triadica dell'ode corale, «la terna di Stesicoro», strofe, antistrofe, epodo: Suda, alla voce τρία Στησιχόρου; si veda M.L. West, «CQ» n.s. 21 (1971) 312 sg.

Bibliografia

Edizioni e commenti

J. VÜRTHEIM, *Stesichoros' Fragmente und Biographie*, Leiden 1919; *Poetae melici Graeci*, ed. D.L. PAGE, Oxford 1962; *Lyrica Graeca Selecta*, ed. D.L. PAGE, Oxford 1968 (OCT); *Supplementum Lyricis Graecis*, ed. D.L. PAGE, Oxford 1974, pp. 5-43; P. PARSONS, *The Lille Stesichorus*, «ZPE» 26 (1977), pp. 7-36; P. LERZA, *Stesicoro. Tre studi. Frammenti con traduzione a fronte*, pres. di F. BORNMANN, Genova 1982.

Traduzioni

Italiane: A. ARENA, *Stesicoro. Ibico. Simonide. Frammenti*, «RSC»

12 (1964), pp. 171-95; F.M. PONTANI, *I lirici greci*, Torino 1969; P. LERZA, *Stesicoro*, cit.

Studi

J. VÜRTHEIM, *Stesichoros' Fragmente und Biographie*, cit.; G. VALLET, *Rhégion et Zancle*, Paris 1958 (Bibl. d. Ecoles françaises d'Athènes et de Rome 189), pp. 255-86; L. WOODBURY, *Helen and the Palinode*, «Phoenix» 21 (1967), pp. 157-76; J.A. DAVISON, *Stesichorus and Helen*, in *From Archilochus to Pindar*, London 1968, pp. 196-225; M. TREU, *Stesichorus*, in *RE* suppl. XI (1968), coll. 1253-56; T.B.L. WEBSTER, *Stesichorus: Geryoneis*, «Agon» 2 (1968), pp. 1-9; M.I. DAVIES, *Thoughts on the* Oresteia *before Aischylos*, «BCH» 93 (1969), pp. 215-60; M. ROBERTSON, Geryoneis: *Stesichorus and the vasepainters*, «CQ» n.s. 19 (1969), pp. 207-21; M.L. WEST, *Stesichorus redivivus*, «ZPE» 4 (1969), pp. 135-49; A. GARZYA, *La poesia lirica greca nella Magna Grecia*, Napoli 1970 (Quaderni di Le Parole e le Idee 13), pp. 9-14; M.L. WEST, *Stesichorus*, «CQ» n.s. 21 (1971), pp. 302-14; D.L. PAGE, *Stesichorus: the* Geryoneis, «JHS» 93 (1973), pp. 136-54; J. BOLLACK - P. JUDET DE LA COMBE - H. WISMANN, *La réplique de Jocaste*, Lille 1977 (Cahiers de Philologie II, avec un supplément, Publ. de l'Université de Lille 3); F. BORNMANN, *Zur Geryoneis des Stesichorus*, «ZPE» 31 (1978), pp. 33-5; R. TOSI, *Note al nuovo Stesicoro*, «Museum Criticum» 13-4 (1978-79), pp. 125-42; P. BRIZE, *Die* Geryoneis *des Stesichoros und die frühe griechische Kunst*, Würzburg 1980; E.G. TURNER, *Ptolemaic bookhands and Lille Stesichorus*, «Scrittura e civiltà» 4 (1980), pp. 19-40; L. CARMIGNANI, *Stile e tecnica narrativa di Stesicoro*, in *Studi di letteratura greca*, Pisa 1981, pp. 25-60; C. GALLAVOTTI, *Da Stesicoro a Empedocle*, «Kokalos» 26-7 (1980-81), pp. 413-33; E. CINGANO, *Quante testimonianze sulle palinodie di Stesicoro?*, «QUCC» 1982, pp. 21-33; L.E. ROSSI, *Feste religiose e letteratura. Stesicoro o dell'epica alternativa*, «Orpheus» 4 (1983), pp. 5-31.

POESIA MONODICA

Bibliografia generale

Studi

C.M. BOWRA, *Greek Lyric Poetry*, Oxford 1961², trad. it.: *La lirica greca da Alcmane a Semonide*, Firenze 1983

A.R. BURN, *The lyric age of Greece*, London 1960

D.A. CAMPBELL, *The golden lyre: the themes of the Greek poets*, London 1983

E. DEGANI - G. BURZACCHINI, *Lirici greci. Antologia*, Firenze 1977

H. FRÄNKEL, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München 1969³

B. GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Bari 1984

G.M. KIRKWOOD, *Early Greek monody*, Ithaca-London 1974

B. MARZULLO, *Studi di poesia eolica*, Firenze 1958

S. NICOSIA, *Tradizione diretta e indiretta dei poeti di Lesbo*, Roma 1976

W. RÖSLER, *Dichter und Gruppe*, München 1980

U. von WILAMOWITZ - MOELLENDORFF, *Sappho und Simonides*, Berlin 1913.

Lessico

G. FATOUROS, *Index verborum zur frühgriechischen Lyrik*, Heidelberg 1966

Rassegne bibliografiche

D.E. GERBER, *A survey of publications on Greek lyric poetry since 1952*, «CW» 61 (1968), pp. 265-79; 317-30

ID., *Studies in Greek lyric poetry, 1967-1975*, «CW» 70 (1976), pp. 65-157.

SAFFO

Vita

Nacque probabilmente intorno al 630 a.C. a Ereso, nell'isola di Lesbo: è certo che trascorse la maggior parte della vita a Mitilene. Suoi genitori furono Scamandronimo e Cleide, fratelli Carasso (coinvolto in una relazione con la cortigiana Rodopi, per cui si veda Erodoto 2.134), Eurygyo (o Erigyo) e Larico, marito Cercyla (?: si veda a p. 361), figlia Cleide. Andò in esilio in Sicilia in epoca imprecisata tra il 604/3 e il 596/5. La data di morte è sconosciuta. Fonti (si veda Campbell, citato sotto nella sezione Edizioni e commenti, 2-29): *P. Oxy.* 1800 fr. 1 e Suda (biografie; si veda anche Ps.-Ovidio, *Eroidi* 15, specialmente per la leggendaria associazione di S. con Faone e il tuffo in mare del suo amante); *Marmor Parium* 36, Eusebio, *Cronaca universale* 45.1, Strabone 13.2.3, Ateneo 13. 598b-599d, Erodoto 2.134 (crono-

logia); Suda, Strabone, *loc. cit.* (luogo di nascita); Massimo Tirio 18.9 (rivali in letteratura).

Opere

(Per le testimonianze si veda Campbell citato sotto la sezione Edizioni e commenti, 28-51.) Suda ricorda nove libri di poesie liriche, insieme a epigrammi, versi elegiaci, versi giambici e monodie (titolo alternativo, senza dubbio, per le sue composizioni liriche); i versi elegiaci e giambici sono periti, e i tre epigrammi a lei attribuiti nell'*Antologia Palatina* (6.269, 7.489, 505) sono quasi certamente d'epoca ellenistica. Il libro primo racchiudeva poesie in strofe saffiche (scolio a Pindaro, *Pitica* 1), il libro secondo «dattili eolici» (Efestione, *Manuale* 7.7) e così via: si veda Page citato nella sezione Edizioni e commenti 318-20. I metri di S. sono quasi esclusivamente eolici, costruiti intorno a unità coriambiche (— ◡◡ —).

Bibliografia

Edizioni e commenti

Testi: *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, edd. E. LOBEL-D. PAGE, Oxford 1955; *Lyrica Graeca Selecta*, ed. D.L. PAGE, Oxford 1968 (OCT); *Sappho et Alcaeus*, ed. E.M. VOIGT, Amsterdam 1971; *Supplementum Lyricis Graecis*, ed. D.L. PAGE, Oxford 1974, pp. 74-6.
Edizioni commentate: , M. TREU, *Sappho*, München 1968⁴. Antologie con commento: D.L. PAGE, *Sappho et Alcaeus*, Oxford 1955; *Greek lyric poetry*, by D.A. CAMPBELL, London 1967 (rist. Bristol 1982); D.E. GERBER, *Euterpe*, Amsterdam 1970; *Lirici greci. Antologia*, a c. di E. DEGANI-G. BURZACCHINI, Firenze 1977.

Traduzioni

Italiane: S. QUASIMODO, *Lirici greci*, Milano 1974[5]; M. VALGIMIGLI, *Saffo e altri lirici greci*, Milano 1954; F.M. PONTANI, *I lirici greci*, Torino 1969; E. SAVINO, *Lirici greci. Saffo, Alceo, Anacreonte*, Milano 1983; E. CAVALLINI, *Saffo, Frammenti*, Parma 1986; F. FERRARI, *Saffo, Poesie*, Milano 1987. Inglesi: G. DAVENPORT, *Archilochos Sappho Alkman*, Berkeley-Los Angeles 1980; D.A. CAMPBELL, *Greek Lyric*, I, London-Cambridge Mass. 1982 (LCL); J. BALMER, *Sappho. Poems and fragments*, London 1984.

Studi

E. LOBEL, Σαπφοῦς μέλη, Oxford 1925; F. DELLA CORTE, *Saffo. Storia e leggenda*, Torino 1950 (rist. in *Opuscula*, I, Genova 1972); R. MERKELBACH, *Sappho und ihr Kreis*, «Philologus» 101 (1957), pp. 1-29; E.-M. HAMM, *Grammatik zu Sappho und Alkaios*, Berlin 1957; A.W. GOMME, *Interpretations of some poems of Alkaios and Sappho*, «JHS» 77 (1957), pp. 255-66; 78 (1958), pp. 84-6; C. GALLAVOTTI, *La lirica eolica*, Roma 1962; R. BAGG, *Love, ceremony and daydream in Sappho's lyrics*, «Arion» 3 (1964), pp. 44-82; J.A. DAVISON, *From Archilochus to Pindar*, London 1968, pp. 226-41; M. TREU, *Sappho*, in *RE* suppl. XI (1968), coll. 1222-40; M.L. WEST, *Burning Sappho*, «Maia» 22 (1970), pp. 307-30; H. SAAKE, *Sapphostudien*, Padeborn 1972; M.R. LEFKOWITZ, *Critical stereotypes and the poetry of Sappho*, «GRBS» 14 (1973), pp. 113-23; G. NAGY, *Phaethon, Sappho's Phaon, and the White Rocks of Leucas*, «HSCPh» 77 (1973), pp. 137-77; CH. SEGAL, *Eros and incantation: Sappho and oral poetry*, «Arethusa» 7 (1974), pp. 139-60; G.A. PRIVITERA, *La rete di Afrodite: Studi su Saffo*, Palermo 1975; A.M. BOWIE, *The Poetic Dialect of Sappho and Alcaeus*, Salem 1981; A.P. BURNETT, *Three archaic poets. Archilochus, Alcaeus, Sappho*, London 1983; L. RISSMAN, *Love as war. Homeric allusions in the poetry of Sappho*, Königstein 1983; D. MEYERHOFF, *Traditioneller Stoff und individuelle Gestaltung. Untersuchungen zu Alkaios und Sappho*, Hildesheim 1984; V. DI BENEDETTO, *Intorno al linguaggio erotico di Saffo*, «Hermes» 113 (1985), pp. 145-56; E. CAVALLINI, *Presenza di Saffo e Alceo nella poesia greca fino ad Aristofane*, Ferrara 1986 (Quaderni del Giornale Filologico Ferrarese 7).

ALCEO

Vita

Nacque in Mitilene, nell'isola di Lesbo verso il 620 a.C. (forse un decennio avanti, nel 630). È certa la sua appartenenza a famiglia nobile, che combatté per il potere, senza successo, dopo lo spodestamento dei Pentelidi. Era ancora troppo giovane per dar man forte ai suoi fratelli e a Pittaco nel rovesciamento di Melancro nel 612-609 (fr. 75.7 sgg.), ma in età abbastanza matura per battersi contro gli Ateniesi per il possesso di Capo Sigeo prima del 600 (fr. 468: gettò al vento le sue armi). Si legò a Pittaco contro Mirsilo, ma criticò con asprezza Pittaco quando assunse poteri tirannici nel 590-80. Patì l'esilio più volte, nella stessa isola di Lesbo, e c'è notizia di un suo viaggio in Egitto. La data della morte è sconosciuta (c'è però un accenno al «grigio petto», nel fr. 50). Fonti

(si veda Campbell citato sotto nella sezione Edizioni e commenti, 206-19): la sua stessa opera, autobiografica in alcuni punti; Suda; *P. Oxy.* 2307, 2506 (notizie della vita); Eusebio, *Cronaca universale* 45.1 (cronologia); Aristotele, *Politica* 1285a 35 sgg., Strabone 13.2.3, Diogene Laerzio 1.74-5 (rapporti con i tiranni).

Opere

(Per le testimonianze si veda Campbell citato nella sezione Edizioni e commenti, 218-33). Le poesie di A. furono raccolte in ordine tematico, distribuite in almeno dieci libri. Un libro conteneva oltre mille versi (*Ox. Pap.* XXIII 106), ed è documentata l'esistenza di un verso 800 in un libro (*P. Oxy.* 2295 fr. 4). Quanto alle edizioni di Aristofane e di Aristarco si veda Efestione p. 73 sgg. Consbruch. Metri per la maggior parte eolici, costruiti intorno al nucleo coriambico (—∪∪—).

Bibliografia

Edizioni e commenti

Testi: *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, edd. E. LOBEL-D. PAGE, Oxford 1955; W. BARNER, *Neuere Alkaios-Papyri aus Oxyrhynchos*, Hildesheim 1967; *Lyrica Graeca Selecta*, ed. D.L. PAGE, Oxford 1968 (OCT); *Sappho et Alcaeus*, ed. E.-M. VOIGT, Amsterdam 1971; *Supplementum Lyricis Graecis*, ed. D.L. PAGE, Oxford 1974, pp. 77-102. Edizioni commentate: M. TREU, *Alkaios*, München 1963[2]. Antologie con commento: D.L. PAGE, *Sappho et Alcaeus*, Oxford 1955; *Greek lyric poetry*, by D.A. CAMPBELL, London 1967 (rist. Bristol 1982); D.E. GERBER, *Euterpe*, Amsterdam 1970; *Lirici greci. Antologia*, a c. di E. DEGANI-G. BURZACCHINI, Firenze 1977.

Traduzioni

Italiane: S. QUASIMODO, *Lirici greci*, Milano 1974[5]; F.M. PONTANI, *I lirici greci*, Torino 1969; E. SAVINO, *Lirici greci. Saffo, Alceo, Anacreonte*, Milano 1983. Inglese: D.A. CAMPBELL, *Greek lyric*, I, London-Cambridge Mass. 1982 (LCL).

Studi

E. LOBEL, Ἀλκαίου μέλη, Oxford 1927; C. GALLAVOTTI, *Storia e poesia di Lesbo nel VII-VI secolo a.C.*, Bari 1948; V. DI BENEDETTO, *Pittaco e Alceo*, «PP» 10 (1955), pp. 97-118; E.-M. HAMM, *Grammatik zu Sappho und Alkaios*, Berlin 1957; A.W. GOMME, *Interpretations of some poems of Alkaios and Sappho*, «JHS» 77 (1957), pp. 255-66; C. GALLAVOTTI, *La lirica eolica*, Roma 1962; M. TREU, *Alkaios*, in *RE* suppl. XI (1968), pp. 8-19; G. TARDITI, *L'ἀσέβεια di Aiace e quella di Pittaco*, «QUCC» 8 (1969), pp. 86-96; R.L. FOWLER, *Reconstructing the Cologne Alcaeus*, «ZPE» 33 (1979), pp. 17-28; M. VETTA, *Poesia e simposio. A proposito di un libro recente sui carmi di Alceo*, «RFIC» 109 (1981), pp. 483-95; A.M. BOWIE, *The Poetic Dialect of Sappho and Alcaeus*, Salem 1981; A.P. BURNETT, *Three archaic poets. Archilocus, Alcaeus, Sappho*, London 1983; D. MEYERHOFF, *Traditioneller Stoff und individuelle Gestaltung. Untersuchungen zu Alkaios und Sappho*, Hildesheim 1984; E. CAVALLINI, *Presenza di Saffo e Alceo nella poesia greca fino ad Aristofane*, Ferrara 1986 (Quaderni del Giornale Filologico Ferrarese 7); M. VETTA, *L'allegoria della vite in Alceo (fr. 119 V) e un'immagine di Demostene*, «QUCC» 1986, pp. 39-52.

IBICO

Vita

Nacque a Reggio, ma lasciò l'Occidente per la corte di Policrate, tiranno di Samo 533-522 ca. (la datazione fornita da Suda per il suo arrivo a Samo, 564-561 non gode molto credito per la sua contraddizione con Erodoto 3.39). La data di morte è sconosciuta; fu sepolto a Reggio. Fonti (si veda Edmonds, citato sotto, nella sezione Traduzioni, 78-85): Suda (biografia); Eusebio, *Cronaca universale* 59.3 (cronologia); Diogeniano, *Paroemiographi* 1.207 (tradizione secondo la quale I. sarebbe stato tiranno di Reggio, città dalla quale dunque non si sarebbe allontanato); *Antologia Palatina* 7.714 (sepoltura).

Opere

Sette libri di poesie nell'edizione alessandrina. La sua poesia narrativa, quasi totalmente perita, s'ispirava a temi epici quali le avventure di Eracle, di Meleagro e degli Argonauti, le vicende di Troia e i fatti successivi. Per l'alta importanza del tema amoroso nella sua produzione si veda Cicerone, *Tusculane* 4.71.

Bibliografia

Edizioni e commenti

Testi: *Poetae melici Graeci*, ed. D.L. PAGE, Oxford 1962, pp. 144-69; *Ibico. Testimonianze e frammenti*, a c. di F. MOSINO, Reggio Calabria 1966; *Lyrica Graeca Selecta*, ed. D.L. PAGE, Oxford 1968 (OCT), pp. 134-45; *Supplementum Lyricis Graecis*, ed. D.L. PAGE, Oxford 1974, pp. 44-73. Antologie con commento: *Greek lyric poetry*, by D.A. CAMPBELL, London 1967 (rist. Bristol 1982); D.E. GERBER, *Euterpe*, Amsterdam 1970; *Lirici greci. Antologia*, a c. di E. DEGANI - G. BURZACCHINI, Firenze 1977.

Traduzioni

Italiane: S. QUASIMODO, *Lirici greci*, Milano 1974[5]; F. MOSINO, *Ibico*, cit.; F.M. PONTANI, *I lirici greci*, Torino 1969; A. ARENA, *Stesicoro. Ibico. Simonide. Frammenti*, «RSC» 12 (1964), pp. 171-95. Inglese: J.M. EDMONDS, *Lyra Graeca*, II, London-Cambridge Mass. 1924 (LCL).

Studi

D.L. PAGE, *Ibycus' poem in honour of Polycrates*, «Aegyptus» 31 (1951), pp. 158-72; F. SISTI, *L'ode a Policrate: un caso di recusatio in Ibico*, «QUCC» 4 (1967), pp. 59-79; J.P. BARRON, *Ibycus: to Polycrates*, «BICS» 16 (1969), pp. 119-49; G.F. GIANOTTI, *Mito ed encomio: il carme di Ibico in onore di Policrate*, «RFIC» 101 (1973), pp. 401-10; C. GALLAVOTTI, *La primavera di Ibico*, «Bollettino dei classici» 2 (1981), pp. 120-35; J. PERON, *Le poème à Polycrate, une «palinodie» d'Ibycus?*, «RPh» 56 (1982), pp. 33-56; L. WOODBURY, *Ibycus and Polycrates*, «Phoenix» 39 (1985), pp. 193-220.

ANACREONTE

Vita

Nacque nel 570 ca. a.C. a Teo, nell'Asia Minore. Dopo l'aggressione persiana alle città costiere abitate da Greci, salpò con i concittadini di Teo alla volta della Tracia, dove gli emigrati fondarono Abdera, intorno al 540. In seguito A. fu invitato alla corte di Policrate di Samo (al potere dal 533 ca. al 522 ca.). Quando Policrate fu assassinato, A. fu condotto ad Atene da Ipparco, figlio di Pisistrato. Dopo l'uccisione di Ipparco nel 514, A. o rimase in Atene, oppure si trasferì in Tessaglia (cfr. fr. 107, 108 D). Ammesso che abbia compiuto il viaggio in Tessaglia, fece poi ritorno

ad Atene, e probabilmente qui trascorse la maggior parte della restante esistenza. Morì intorno al 485 a.C. Fonti (si veda Edmonds alla sezione Traduzioni, qui sotto, 120-37): Suda (biografia); Eusebio, *Cronaca universale* 61.1, Ps.-Luciano, *Macrobii* 26; scolio a Eschilo, *Prometeo Incatenato* 128 (cronologia); Imerio, *Orazioni* 28.2, 29.24 Colonna, Strabone 14.1.16, Eliano *Varia Historia* 9.4, 12.25, Pausania 1.2.3, Erodoto 3.121 (rapporti con Policrate); Ps.-Platone, *Ipparco* 228b-c, Platone, *Carmide* 157e, Imerio, *Orazioni* 39.11 Colonna (soggiorno ad Atene).

Opere

Solo poche poesie sopravvivono integre. L'opera di A. fu curata da Aristarco (Efestione p. 68.22, 74.11-4 Consbruch), plausibilmente in cinque libri ordinati sul criterio delle strutture metriche: si veda Crinagora, *Antologia Palatina* 9.239. La maggior parte delle poesie superstiti e dei frammenti sono in metro lirico, specialmente in anacreontici e gliconei associati a ferecratei. A. compose anche in metro elegiaco (alcune composizioni conservate nell'*Antologia Palatina*) e giambico (388 è il frammento più consistente in metro giambico). È possibile che A. abbia composto anche parteni (si veda Page, *PMG* 500-1).

Bibliografia

Edizioni e commenti

Testi: B. GENTILI, *Anacreonte*, intr., testo crit., trad., studio sui framm. papiracei, Roma 1958; *Poetae melici Graeci*, ed. D.L. PAGE, Oxford 1962, pp. 172-235; *Lyrica Graeca Selecta*, ed. D.L. PAGE, Oxford 1968 (OCT), pp. 148-66; *Supplementum Lyricis Graecis*, ed. D.L. PAGE, Oxford 1974, pp. 103- 4. Antologie con commento: *Greek lyric poetry*, by D.A. CAMPBELL, London 1967 (rist. Bristol 1982); D.E. GERBER, *Euterpe*, Amsterdam 1970; *Lirici greci. Antologia*, a c. di E. DEGANI - G. BURZACCHINI, Firenze 1977.

Traduzioni

Italiane: S. QUASIMODO, *Lirici greci*, Milano 1974[5]; B. GENTILI, *Anacreonte*, cit.; F.M. PONTANI, *I lirici greci*, Torino 1969; E. SAVINO, *Lirici greci. Saffo, Alceo, Anacreonte*, Milano 1983. Inglese: J.M. EDMONDS, *Lyra Graeca*, II, London-Cambridge Mass. 1924 (LCL).

Studi

L.A. MICHELANGELI, *Anacreonte e la sua fortuna nei secoli*, Bologna

1922; B. GENTILI, *Anacreonte*, «Maia» 1 (1948), pp. 265-86; ID., *I nuovi frammenti papiracei di Anacreonte*, «Maia» n.s. 8 (1956), pp. 181-96; M.H. DA ROCHA PEREIRA, *Anakreon*, «Das Altertum» 12 (1966), pp. 84-96; M. TREU, *Anakreon*, in *RE* suppl. XI (1968), pp. 30-7; M.L. WEST, *Melica*, «CQ» n.s. 20 (1970), pp. 209-10; L. WOODBURY, *Gold hair and grey, or the game of love. Anacreon Fr. 13.358 PMG, 13 Gentili*, «TAPhA» 109 (1979), pp. 277-87; V. LA BUA, *Anacreonte, Aiace I e Policrate di Samo*, in *Sodalitas. Scritti in onore di A. Guarino*, Napoli 1984-85, I, pp. 39-53.

SCOLI

Una raccolta di venticinque «scoli attici» (canzoni «da brindisi») è conservata da Ateneo 15.693 f-695 f. La maggior parte si consolidò tra il tardo sesto secolo e l'inizio del quinto, in strofe tetrastiche in ritmo eolico. Ateneo menziona Alceo, Anacreonte e Praxilla come autori di scoli. Si veda anche lo scolio (qui nel senso di «chiosa») ad Aristofane, *Vespe* 1216 sgg.; scolio a Platone, *Gorgia* 451e; Plutarco, *Quaestiones convivales* 1.1.5.

Bibliografia

Edizioni e commenti

Testi: *Poetae melici Graeci*, ed. D.L. PAGE, Oxford 1962, pp. 471-8; *Lyrica Graeca Selecta*, ed. D.L. PAGE, Oxford 1968 (OCT), pp. 238-45. Antologia con commento: *Greek lyric poetry*, by D.A. CAMPBELL, London 1967 (rist. Bristol 1982).

Traduzioni

Inglese: J.M. EDMONDS, *Lyra Graeca*, III, London-Cambridge Mass. 1940², pp. 560-75.

Studi

R. REITZENSTEIN, *Epigramm und Skolion*, Giessen 1893, pp. 3-44; A.J. PODLECKI, *The political significance of the Athenian «Tyrannicide-Cult»*, «Historia» 15 (1966), pp. 129-41; S. GZELLA, *De Graecorum carminibus convivalibus quae scolia appellata sint* (in polacco; riass. in latino), «Meander» 40 (1985), pp. 247-56; E. FABBRO, *Considerazioni sul peana conviviale*, «Quaderni di filologia classica» 5 (1986), pp. 23-35.

LA LIRICA CORALE NEL QUINTO SECOLO

(per Bibliografia generale si veda a pp. 820-1)

SIMONIDE

Vita

Nacque nel 557/6 a.C. a Iuli, nell'isola di Ceo. Fu invitato ad Atene da Ipparco prima del 514. Ricevette commissioni poetiche dagli Scopadi di Tessaglia e sopravvisse al crollo del loro palazzo avvenuto nel 514. S. lavorò ad Atene nel decennio 500-490; sconfisse Eschilo nella gara indetta per stabilire a chi toccasse comporre l'epigramma celebrativo sui caduti a Maratona. Fu invitato a Siracusa nel 476 ca. e operò da mediatore fra Ierone, suo ospite, e Terone di Agrigento. Morì in Sicilia e fu sepolto ad Agrigento nel 468. S. fu inventore di una tecnica mnemonica. Fonti: fr. 77 D, Strabone 10.486, Suda (nascita e ambiente); fr. 88 D, Ps.-Platone, *Ipparco* 228c, *Vita di Eschilo* 4, Plutarco, *Vita di Temistocle* 5, Cicerone, *De Finibus bonorum et malorum* 2.32.104 (Atene); Callimaco fr. 71, Cicerone, *De oratore* 2.86.353, scolio a Teocrito, *Idilli* 16.36 sg., Simonide fr. 510 P (Tessaglia); Ps.-Platone, *Epistole* 2.311a, Ateneo 14.656d, Eliano, *Varia Historia* 9.1, Timeo *apud* scolio a Pindaro *Olimpiche* 2.29d (Sicilia); Cicerone, *De oratore* 2.87.357 (mnemotecnica); *Marmor Parium* 73 (morte). Si veda J.M. Edmonds, *Lyra Graeca* II (Loeb, 1924) 246-73.

Opere

Lirica: Inni, peani, ditirambi (il fr. 79 D ricorda cinquantacinque vittorie), encomi, epinici, canti funebri (specialmente rinomati: si veda Quintiliano 10.1.64, Catullo 38.8), scoli (canzoni «da brindisi»). Non resta nessuna poesia completa. Solo due frammenti superano i venticinque versi (542-3 *PMG*).
Elegie ed epigrammi: La maggior parte d'autenticità sospetta.

Bibliografia

Edizioni e commenti

Testi: *Anthologia Lyrica Graeca*, ed. E. DIEHL, II, Leipzig 1942² (BT), pp. 76-143; *Poetae melici Graeci*, ed. D.L. PAGE, Oxford 1962, pp. 238-323; *Simonides, Bakchylides, Gedichte*, hrsg. und übers. von O. WERNER, München 1969; E. LOBEL, *Simonides*, in *Papyri edited in honour of E.G. Turner*, London 1981, pp. 21-3; A.

LORENZONI, *Simon. Cei fragmentum novum*, «Museum Criticum» 15-7 (1980-82), pp. 51-2. Per la silloge epigrammatica pseudosimonidea: *Further Greek Epigrams*, ed. D.L. PAGE, Cambridge 1981. Antologie con commento: *Greek lyric poetry*, by D.A. CAMPBELL, London 1967 (rist. Bristol 1982); *Lirici greci. Antologia*, a c. di E. DEGANI-G. BURZACCHINI, Firenze 1977.

Traduzioni

Italiane: G. PERROTTA, *Il lamento di Danae*, «Maia» 4 (1951), pp. 81-117; ID., *Simonidea*, «Maia» 5 (1952), pp. 242-70; A. ARENA, *Stesicoro. Ibico. Simonide. Frammenti*, «RSC» 12 (1964), pp. 171-95; F.M. PONTANI, *I lirici corali greci*, Torino 1976. Inglese: J.M. EDMONDS, *Lyra Graeca*, II, London-Cambridge Mass. 1924 (LCL), pp. 273-417. Tedesca: O. WERNER, *Simonides*, cit.

Studi

Rassegna bibliografica: P. ANGELI BERNARDINI, *Simonide. Rassegna critica delle edizioni, traduzioni, studi dal 1949 al 1968*, «QUCC» 8 (1969), pp. 140-68. L. STELLA, *Studi simonidei*, I, «RFIC» 24 (1946), pp. 1-24; D.L. PAGE, *Simonidea*, «JHS» 71 (1951), pp. 133-42; B. GENTILI, *Simonide*, Roma 1959; A.W.H. ADKINS, *Merit and responsability: a study in Greek values*, Oxford 1960, pp. 165-6, 196-7, 355-9; B. GENTILI, *Studi su Simonide*, «Maia» n.s. 16 (1964), pp. 278-306; M. DETIENNE, *Simonide de Céos ou la sécularisation de la poésie*, «REG» 77 (1964), pp. 405-19; ID., *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris 1967, pp. 105-23; P.E. EASTERLING, *Alcman 58 and Simonides 37*, «PCPhS» n.s. 20 (1974), pp. 37-43; D. BABUT, *Simonide moraliste*, «REG» 88 (1975), pp. 20-62; J. SVENBRO, *La parole et le marbre*, Lund 1976 (trad. it. *La parola e il marmo*, Torino 1984), pp. 141-72; U. ALBINI, *Divagazioni su Simonide*, «PP» 34 (1979), pp. 81-93. Sulla silloge epigrammatica: *Further Greek Epigrams*, ed. D.L. PAGE, cit.; G. TARDITI, *Per una lettura degli epigrammatisti greci*, «Aevum Antiquum» 1 (1988), pp. 12-3.

PINDARO

Vita

Nacque nel 522 o nel 518 a.C., a Cinocefale, in Beozia. Era membro degli Egeidi, aristocratico gruppo famigliare. P. ricevette l'educazione ad Atene (sotto le cure di Laso di Ermione); ottenne qui la vittoria nel ditirambo nel 497/6. S'assicurò ben presto committenze poetiche da parte di famiglie aristocratiche della Tessaglia (*Pitiche* 10, 498), della Sicilia (*Pitiche* 6 e 12, 490) e di Atene (*Pitiche* 7, 486). Fu multato dai Tebani per aver composto un ditirambo in onore di Atene all'epoca delle guerre Persiane. Fu ospite alle corti di Ierone di Siracusa e di Terone di Agrigento nel 476. Morì ad Argo poco dopo il 446 (data dell'ultima composizione, la *Pitica* 8) forse nel 438. Fonti: fr. 183 Bo = 193 Sn, *Pitica* 5.75 sg. con scolio *ad loc.*, Suda (nascita e ambiente); *Vita Ambrosiana* p. 1.11 sgg. (educazione); *P. Oxy.* 2438.9 sg. (vittoria); fr. 64 Bo = 76 Sn, *Vita Ambrosiana* p. 1.15 sgg., Isocrate, *Antidosis* 166, Pausania, 1.8.4 (multa tebana); *Olimpiche* 1-3 (Sicilia); *Vita Metrica* p. 9.21 (morte; cfr. *Vita Thomana* p. 7.11 sg., *P. Oxy.* 2438.6 sgg.). *Vite* antiche (*Ambrosiana, Thomana, Metrica*) nell'edizione di Drachmann degli scoli (si veda sotto) 1 1-11; si veda M. Lefkowitz, *The lives of the Greek poets* (London 1981) cap. VI.

Opere

Superstiti: Quattro libri di Odi «per la vittoria» (epinici): *Olimpiche* (14), *Pitiche* (12), *Nemee* (11), *Istmiche* (8: incompleto). La *Pitica* 3 e la *Nemea* 11 non sono epinici. L'*Olimpica* 5 potrebbe non essere genuina.
Perdute o frammentarie: Un libro di encomi, uno di peani, uno di inni, uno di canti funebri; due libri di ditirambi, di iporchemi (canti di danza), prosodi (canti processionali); tre di parteni (canti per cori di ragazze).

Bibliografia

Edizioni e commenti

Testi: *Pindari carmina cum fragmentis*, ed. C.M. BOWRA, Oxford 1947² (OCT); *Pindari carmina cum fragmentis*, ed. A. TURYN, Oxford 1952²; *Pindari carmina cum fragmentis*, edd. B. SNELL-H. MAEHLER, 2 voll., Leipzig 1971-75 (BT). Edizioni complete commentate: *Pindari opera quae supersunt*, ed. A. BOECKH, 2 voll., 4 tomi, Leipzig 1811-22 (rist. vol. II, 2: Hildesheim 1963; comm. a *Nem.* e *Isthm.* a c. di L. DISSEN); *The Works of Pindar*, text, transl., comm. by L.R. FARNELL, 3 voll., London 1930-32 (rist. del commento: Amsterdam 1961, 1965); *Pindaro, Odas y Fragmentos*, intr. trad. y notas de A. ORTEGA, Madrid 1984. Edizioni parziali commentate: *Pindaro, Olimpicas*, texto, introdd.

y notas de M.F. GALIANO, Madrid 1956²; *Pindar. Die istmischen Gedichte*, von E. THUMMER, 2 voll., Heidelberg 1968-69; *L'Inno a Pan di Pindaro*, a c. di L. LEHNUS, Milano 1979; C. CAREY, *A commentary on five odes of Pindar*, New York 1981; *Pindaro. Le Istmiche*, a c. di G.A. PRIVITERA, Milano 1982 (FLV); *Selection from Pindar*, ed. with an introd. and comm. by G. KIRKWOOD, Chico 1982. Scoli: *Scholia vetera in Pindari carmina*, ed. A.B. DRACHMANN, 3 voll., Leipzig 1903-27 (rist. Amsterdam 1964).

Traduzioni

Italiane: L. TRAVERSO-E. GRASSI, *Pindaro, Odi e Frammenti*, Firenze 1956; F.M. PONTANI, *I lirici corali greci*, Torino 1976; E. MANDRUZZATO, *Pindaro. L'opera superstite*, Bologna 1980; L. LEHNUS, *Pindaro, Olimpiche*, Milano 1981; G.A. PRIVITERA, *Pindaro. Le Istmiche*, cit. Inglesi: L.R. FARNELL, *The Works of Pindar*, cit.; F.J. NISETICH, *Pindar's victory songs*, Baltimore-London 1980. Tedesca: E. THUMMER, *Pindar*, cit. Spagnola: A. ORTEGA, *Pindaro, Odas y Fragmentos*, cit.

Studi

Rassegne bibliografiche: D.E. GERBER, *A bibliography to Pindar, 1513-1966*, [Urbana] 1969 (American Philological Association Monographs 27); M. RICO, *Ensayo de bibliografía pindarica*, Madrid 1969 (Manueles y anejos de «Emerita» 24); E. THUMMER, *Pindarus...*, «AAHG» 11 (1958), pp. 65-88; 19 (1966), pp. 289-322; 27 (1974), pp. 1-34. Opere generali: W. SCHADEWALDT, *Der Aufbau des pindarischen Epinikion*, Halle 1928; G. NORWOOD, *Pindar*, Berkeley-Los Angeles 1945, trad. it.: *Pindaro*, Bari 1952; F. SCHWENN, *Pindaros*, in *RE* XX.2 (1950), coll. 1606-97; M. UNTERSTEINER, *La formazione poetica di Pindaro*, Messina-Firenze 1951; J. DUCHEMIN, *Pindare, poète et prophète*, Paris 1955; E.L. BUNDY, *Studia Pindarica*, Berkeley-Los Angeles 1962; W.C. CALDER-J. STERN (edd.), *Pindaros und Bakchylides*, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung 134); A. KÖHNKEN, *Die Funktion des Mythos bei Pindar*, Berlin-New York 1971; G.F. GIANOTTI, *Per una poetica pindarica*, Torino 1975; D.E. GERBER, *Emendations in Pindar 1513-1972*, Amsterdam 1976; G. GUZZONI, *Pindar: der vormetaphysische Weltbezug*, Bonn 1981; K. CROTTY, *Song and action: the victory odes of Pindar*, Baltimore-London 1982; P. ANGELI BERNARDINI, *Mito e attualità nelle Odi di Pindaro*, Roma 1983; T.K. HUBBARD, *The Pindaric mind. A study of logical structure in early Greek poetry*, Leiden 1985 («Mnemosyne» suppl. 85); AA.VV., *Pindare*, Génève 1985 (Entretiens Fond. Hardt 31); W.H. RACE, *Pindar*, Boston 1986. Studi particolari: R.W.B. BURTON, *Pindar's Pythian Odes*, Oxford 1962; D.C. YOUNG, *Three Odes of Pindar: Pyth. 3, 11, Ol. 7*, Leiden 1968 («Mnemosyne» suppl. 9); ID., *Pindar Isthmian 7, Myth and example*, Leiden 1971 («Mnemosyne» suppl. 15); C. CAREY, *Three myths in Pindar: Nem. 4, Ol. 9, Nem. 3*, «Eranos» 78 (1980), pp. 143-62; W.G. MOST, *The measures of praise. Structure and function in Pindar's Second Pythian and Seventh Nemean Odes*, Göttingen 1985 (Hypomnemata 83); CH. SEGAL, *Pindar's mythmaking: the fourth Pythian Ode*, Princeton N.J. 1986; W.J. VERDENIUS, *Commentaries on Pindar, I: Olympian Odes 3, 7, 12, 14*, Leiden 1987 («Mnemosyne» suppl. 97). Tradizione del testo: A. TURYN, *De codicibus Pindaricis*, Cracow 1932; J. IRIGOIN, *Histoire du texte de Pindare*, Paris 1952.

Lessico

W.J. SLATER, *Lexicon to Pindar*, Berlin 1969.

BACCHILIDE

Vita

Nacque intorno al 510 a Iuli, nell'isola di Ceo; nipote di Simonide, B. fu contemporaneo e rivale di Pindaro. Ignoti gli anni del suo apprendistato letterario. Fu invitato da Ierone di Sicuracusa verso il 475 e celebrò la vittoria olimpica conseguita dal suo ospite nel 468 (*Ode* 3). Esiliato da Ceo al Peloponneso, forse nel decennio 470-460 (epoca plausibile dell'*Ode* 9 e del *Ditirambo* 20). Compose le *Odi* 1 e 2 fra il 464 e il 454, la 6 e la 7 (ultime poesie datate) nel 452. Morì verso il 450 (non concorda Eusebio *Cronaca universale* 87.2). Fonti: Suda, *Etimologicum Magnum* 582.20, Strabone 10.486; *Chronicon Paschale* 162b, Eusebio *Cronaca universale* 78.2, 82.2 (datazione e antenati); Eliano, *Varia Historia* 4.15 (Sicilia); Plutarco, *De exilio* 14.605c-d (esilio); scolio a Pindaro *Olimpiche* 2.154 sgg., *Pitiche* 2.97, 131a, 132c, 163b, 166d, *Nemee* 3.143 (rivalità con Pindaro; cfr. «Longino» *Del Sublime* 33.5); *IG*² XII 5 608 = Dittenberger *SIG*³ 1057; *P. Oxy.* 222 (poesie datate). Si veda J.M. Edmonds, *Lyra Graeca* III (Loeb, 1927) 80-6; A. Severyns, *Bacchylide. Essai biographique* (Liège & Paris 1933).

Opere

Superstiti: Notevoli frammenti papiracei di *Epinici* e *Ditirambi*, numerosi di lunghezza compresa fra cento e duecento versi, virtualmente completi; due epigrammi dedicatori (*Antologia Palatina* 6.53 e 313). Tre poesie (13, 5, 4) celebrano le identiche vittorie esaltate da odi di Pindaro (*Nemea* 5, 485 o 483 a.C.; *Olimpiche* 1, 476 a.C., *Pitiche* 1, 470 a.C.).
Perdute: Inni, peani, prosodi (canti processionali), parteni (canti per cori di ragazze; Ps.-Plutarco *De Musica* 17.1136 sg.), iporchemi (in accompagnamento alla danza), encomi, composizioni erotiche.

Bibliografia

Edizioni e commenti

Testi: *Simonides, Bakchylides, Gedichte*, hrsg. und übers. von O. WERNER, München 1969; *Bacchylides Carmina cum fragmentis*, edd. B. SNELL-H. MAEHLER, Leipzig 1970 (BT). Edizioni commentate: *Bacchylides. The poems and fragments*, ed. with intr., notes, transl. by R.C. JEBB, Cambridge 1905; *Die Lieder des Bakchylides: Die Siegeslieder*, I. Ed. Einleit. Übers., II. Kommentar, von H. MAEHLER, Leiden 1982.

Traduzioni

Italiane: E. ROMAGNOLI, *Bacchilide*, Roma 1899; F.M. PONTANI, *I lirici corali greci*, Torino 1976. Inglese: R.C. JEBB, *Bacchylides*, cit. Tedesco: H. MAEHLER, *Die Lieder*, cit.

Studi

A. SEVERYNS, *Bacchylide, Essai biographique*, Liège 1933; B. GENTILI, *Bacchilide. Studi*, Urbino 1958; G.M. KIRKWOOD, *The narrative art of Bacchylides*, in L. WALLACH (ed.), *The classical tradition: literary and historical studies in honor of Harry Caplan*, Ithaca-New York 1966, pp. 98-114; W.M. CALDER-J. STERN (edd.), *Pindaros und Bakchylides*, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung 134); C.O. PAVESE, *Gli epinici di Bacchilide*, «Atti Istituto Veneto» 132 (1973-74), pp. 299-328; M. LEFKOWITZ, *The victory ode*, Park Ridge, N.J. 1976; CH. SEGAL, *Bacchylides reconsidered: epithets and the dynamics of lyric narrative*, «QUCC» 22 (1976), pp. 99-130; J. PERON, *Les mythes de Crésus et Méléagre dans les Odes III et V de Bacchylide*, «REG» 91 (1978), pp. 307-39; CH. SEGAL, *The myth of Bacchylides 17: heroic quest and heroic identity*, «Eranos» 77 (1979), pp. 23-37; A.P. BURNETT, *The art of Bacchylides*, Cambridge 1984-85.

Lessico

D.E. GERBER, *Lexicon in Bacchylidem*, Hildesheim-Zürich-New York 1984.

CORINNA

Vita

Secondo Suda, C. era un'allieva di Mirtide e contemporanea di Pindaro, che sconfisse in gara poetica per cinque volte; era nata a Tebe o a Tanagra. La sua collocazione cronologica nel quinto secolo è molto discussa: non c'è menzione di lei prima della seconda metà del primo sec. a.C. (Antipatro di Tessalonica, *Antologia Palatina* 9.26), e neppure nel canone alessandrino dei poeti lirici; autori posteriori e scoli la aggiungono come numero dieci ai nove poeti canonici. Per Properzio (2.3.19-21) la poetessa è l'*antiqua Corinna*, associata vagamente con Saffo; ma Stazio (*Silvae* 5.3.156-8) la raggruppa con Callimaco e Licofrone (nonché con Sofrone): *tenuisque arcana Corinna*. Nel fr. 664a *PMG* C. critica Mirtide, che osa scendere a gara con Pindaro, ma ciò non è affatto prova che sia coeva dell'uno o dell'altra. L'ortografia del frammento più ampio, il Papiro di Berlino (654 *PMG*; si veda sotto Opere) rimanda alla seconda metà del terzo secolo a.C. È possibile che C. abbia composto a quell'epoca; oppure, se compose nel quinto secolo, fu però nel terzo che i suoi versi ricevettero nuova stesura nella lingua corrente. Fonti: breve biografia in Suda; fr. 655.3 *PMG*, Pausania 9.22.3, Eliano, *Varia Historia* 13.25, Plutarco *La gloria degli Ateniesi* 4.347 sg., scolio ad Aristofane *Acarnesi* 720 (C. cittadina di Tanagra; rapporti con Pindaro); scolio a Pindaro, *proem.* 1.11.20 sgg. Drachmann, Tzetzes, *Ad Lycophronem* p. 2.3 sgg. Scheer, *CGF* 35.19.22 (C. aggregata al canone dei nove lirici).

Opere

Cinque libri (Suda), con titolo indicativo di Ϝεροῖα «Racconti» o «Narrazioni» (cfr. D.L. Clayman, «CQ» n.s. 28, 1978, 396 sg.): fr. 655.II, 656, 657 *PMG*. Esistono titoli di altre opere su soggetti mitologici, principalmente legati alla Beozia, inclusi *Sette contro Tebe*, *Iolao*, forse *Oreste* (690 *PMG*). Testi principali: 654 *PMG* (*P. Berol.* 284): due lunghi frammenti narrativi, uno su una gara

di canto fra Elicona e Citerone, l'altro sulle figlie di Asopo; 655 *PMG* (*P. Oxy.* 2370): venti versi circa, forse dal testo degli Fεροῖα (verso 2), una descrizione in prima persona della sua poesia. Dialetto: l'artificioso linguaggio letterario comune alla lirica greca, frammisto ad espressioni proprie dell'idioma beotico. Metri: dimetri coriambici, gliconeo, ferecrateo, metri di foggia piuttosto semplice, forse più caratteristici dello stile ellenistico che dell'arcaico: si veda Page sotto Edizioni e commenti, 61 sg., 87 sg. Per altre indicazioni di eventuale data tarda suggerite dalla prosodia si veda E. Lobel, *Corinna*, cit. sotto, 362 sg.

Bibliografia

Edizioni e commenti

Testi: *Poetae melici Graeci*, ed. D.L. PAGE, Oxford 1962, pp. 325-58. Edizioni commentate: D.L. PAGE, *Corinna*, London 1953 (rist. 1963); *Greek lyric poetry*, by D.A. CAMPBELL, London 1967 (rist. Bristol 1982), pp. 103-6, 408-13; D.E. GERBER, *Euterpe*, Amsterdam 1970, pp. 391-400.

Studi

P. MAAS, *Korinna*, in *RE* XI.2 (1922), coll. 1393-7; E. LOBEL, *Corinna*, «Hermes» 65 (1930), pp. 356-65; C.M. BOWRA, *The daughters of Asopus*, in *Problems in Greek poetry*, Oxford 1953, pp. 54-65; A.E. HARVEY, *A note on the Berlin papyrus of Corinna*, «CQ» n.s. 5 (1955), pp. 176-80; G.M. BOLLING, *Notes on Corinna*, «AJPh» 77 (1956), pp. 282-7; K. LATTE, *Die Lebenszeit der Korinna*, «Eranos» 54 (1956), pp. 57-67; P. GUILLON, *Corinne et les oracles béotiens: la consultation d'Asopus*, «BCH» 82 (1958), pp. 47-60; ID., *À propos de Corinne*, «Annales de la Faculté de Lettres d'Aix» 33 (1959), pp. 155-68; M.L. WEST, *Corinna*, «CQ» n.s. 20 (1970), pp. 277-87; A. ALLEN - J. FREL, *A date for Corinna*, «CJ» 68 (1972), pp. 26-30; L. LEHNUS, *Una glossa pindarica in Corinna di Tanagra*, «RIL» 107 (1973), pp. 393-422; C.P. SEGAL, *Pebbles in golden urns: the date and style of Corinna*, «Eranos» 73 (1975), pp. 1-8; J. EBERT, *Zu Korinnas Gedicht vom Wettstreit zwischen Helikon und Kithairon*, «ZPE» 30 (1978), pp. 5-12; J.N. SNYDER, *Korinna's «glorious songs of heroes»*, «Eranos» 82 (1984), pp. 125-34.

LE ORIGINI DELLA FILOSOFIA GRECA

Bibliografia generale

Il testo canonico di tutti gli autori trattati in questo capitolo e la numerazione dei frammenti sono quelli dell'edizione DK = H. DIELS - W. KRANZ, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 3 voll., Berlin 1951-52[6]; tr. it., diretta da G. GIANNANTONI: *I Presocratici. Testimonianze e Frammenti*, 2 voll., Bari 1986[3]; tr. ingl.: K. FREEMAN, *Ancilla to the Pre-Socratic philosophers*, Oxford 1956. Si veda inoltre la raccolta, di cui sono usciti solo i voll. I-III, *La sapienza greca*, a c. di G. COLLI, Milano 1977-80 (testo, traduzione, introduzione, commento).

Studi

a) di carattere generale

R.E. ALLEN - D.J. FURLEY (edd.), *Studies in Presocratic philosophy*, 2 voll., London 1970-75

J. BARNES, *The Presocratic philosophers*, 2 voll., London 1979

J. BURNET, *Early Greek philosophy*, London 1930[4]

A. COVOTTI, *I Presocratici*, Napoli 1934

H. FRÄNKEL, *Wege und Formen frügriechischen Denkens*, München 1968[3]

O. GIGON, *Der Ursprung der griechischen Philosophie*, Basel-Stuttgart 1968[2]

TH. GOMPERZ, *Griechische Denker*, 3 voll., Leipzig 1911-31[3], tr. it.: *Pensatori greci*, 2 voll., Firenze 1960[2]

W.K.C. GUTHRIE, *A history of Greek philosophy*, I-II, Cambridge 1962-65

U. HÖLSCHER, *Anfängliches Fragen*, Göttingen 1968

G.S. KIRK - J.E. RAVEN - M. SCHOFIELD, *The Presocratic philosophers*, Cambridge 1983[2]

G. REALE, *Storia della filosofia antica*, I, Milano 1979

E. ZELLER, *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, 5 voll., Tubingen-Leipzig 1859-68[2], tr. it.: *La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico*, I, 1-5, a c. di R. MONDOLFO - G. REALE - A. CAPIZZI, Firenze 1932-1969

b) su problemi e aspetti particolari

F.M. CORNFORD, *Principium sapientiae*, Cambridge 1952

E.R. DODDS, *The Greeks and the irrational*, Berkeley-Los Angeles 1951, tr. it.: *I Greci e l'irrazionale*, Firenze 1959

H. FRÄNKEL, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München 1969[3]

W. JAEGER, *The teology of the early Greek philosophers*, Oxford 1947, trad. it.: *La teologia dei primi pensatori greci*, Firenze 1961
C.H. KAHN, *Anaximander and the origins of Greek cosmology*, New York 1964[2]
ID., *The verb 'Be' in ancient Greek*, Dordrecht 1973
G.E.R. LLOYD, *Early Greek science from Thales to Aristotle*, London 1970
ID., *Polarity and analogy. Two types of argumentation in early Greek thought*, Cambridge 1966
H. LLOYD-JONES, *The justice of Zeus*, Berkeley 1983[2]
S. SAMBURSKY, *The physical world of the Greeks*, London 1956, trad. it.: *Il mondo fisico dei Greci*, Milano 1959
B. SNELL, *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg 1955[2], trad. it.: *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino 1963[2]
M.L. WEST, *Early Greek philosophy and the Orient*, Oxford 1971

SENOFANE

Vita

Nacque intorno al 570 a.C.: il nome paterno era Decios (o Orthomenes), il luogo nativo era Colofone, sulla costa della Ionia. Dopo la conquista della Lidia per mano di Ciro, nel 545, condusse vita itinerante in varie città, comprese Zancle e Catania, in Sicilia, per almeno altri sessantasette anni. Fu considerato dagli antichi fondatore del pensiero eleatico e maestro di Parmenide. La sua morte si colloca intorno al 470 a.C. Fonti: i fr. 1-3, 8; Diogene Laerzio, 9.18-21; Clemente Alessandrino, *Stromata* 1.64; Platone, *Sofista* 242d; Aristotele, *Metafisica*, A5, 986b18; altre fonti in DK 21A.

Opere

Sopravvive una raccolta di circa centoventi versi. Oltre la metà sono in metro elegiaco; una sola poesia (fr. 1) può considerarsi completa. Le altre composizioni, escluso un verso isolato che è un trimetro giambico (fr. 14.1), sono in esametri. Alcuni fra questi versi sono citati come tratti dai *Silli* (versi «strabici») o *Parodie*, e a partire dall'antichità tarda almeno cinque libri di *Silli* erano attribuiti a S. (fr. 21a); Proclo afferma che erano versi scagliati «contro tutti i filosofi e i poeti» (DK 21A 22; cfr. Diogene Laerzio, 9.18). È possibile che anche gli altri versi superstiti provengano dalla stessa opera, benché alcuni frammenti appartengano presumibilmente a un poema intitolato *Sulla Natura* nel periodo ellenistico (per quest'impostazione si veda H. Diels, «Archiv für Geschichte der Philosophie» 1897, 530-5 e K. Deichgräber, «RhM» 87 [1938] 1-31; posizioni contrarie, invece, in Burnet 115 sg. e Jaeger 40, n. 11, 210, citati sotto Bibliografia generale, *Studi* a) e b) per *Filosofia greca delle origini*). Secondo la tradizione, S. avrebbe anche composto duemila versi sulla fondazione di Colofone e di Elea (Diogene Laerzio, 9.20). Le dottrine attribuite a S. dall'autore di *Su Melisso, Senofane e Gorgia* (opera compresa nel *corpus* aristotelico) sono probabilmente tarda compilazione del primo secolo a.C. e costituiscono una fonte ritenuta, generalmente, priva di credito.

Bibliografia

Edizioni e commenti

Testi: *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, ed. M.L. WEST, II, Oxford 1972, pp. 163-70; *Poetarum elegiacorum testimonia et fragmenta*, edd. B. GENTILI-C. PRATO, I, Leipzig 1979 (BT), pp. 144-83. Edizioni commentate: *Senofane, Testimonianze e frammenti*, testo, trad. e commento di M. UNTERSTEINER, Firenze 1967[2]; *Xenophanes, Die Fragmente*, hrsg., übers. und erl. von E. HEITSCH, Zürich 1983.

Traduzioni

Italiane: M. UNTERSTEINER, *Senofane*, cit.; F.M. PONTANI, *I lirici greci*, Torino 1969. Tedesca: E. HEITSCH, *Xenophanes*, cit.

Studi

Cfr. sopra, *Bibliografia generale*; inoltre: Rassegna bibliografica: J. WIESNER, *Xenophanes 1957-1969 (1970)*, «AAHG» 25 (1972), pp. 1-15. C. CORBATO, *Studi senofanei*, «Annali triestini» 22 (1952), pp. 179-244; C.M. BOWRA, *Xenophanes on songs at feasts*, in *Problems in Greek poetry*, London 1953, pp. 1-14 e *Xenophanes at the Olympic games*, ibidem, pp. 15-37; J. DEFRADAS, *Le banquet de Xénophane*, «REG» 75 (1962), pp. 344-65; E. HEITSCH, *Das Wissen des Xenophanes*, «RhM» 109 (1966), pp. 193-235; P. STEINMETZ, *Xenophanes-Studien*, «RhM» 109 (1966), pp. 13-37; K. von FRITZ, *Xenophanes*, in *RE* IXA.2 (1967), coll. 1541-62; D. BABUT, *Xénophane critique des poètes*, «AC» 43 (1974), pp. 83-117; F. DECLEVA CAIZZI, *Senofane e il problema della conoscenza*, «RFIC» 102 (1974), pp. 145-64; A. CALZOLARI, *Il pensiero di Senofane tra sapienza ed empiria*, «SCO» 31 (1981), pp.

69-99; G. TURRINI, *Il frammento 34 di Senofane e la tradizione dossografica*, «Prometheus» 8 (1982), pp. 117-35; P. GIANNINI, *Senofane fr. 2 Gentili-Prato e la funzione dell'intellettuale nella Grecia arcaica*, «QUCC» 1982, pp. 57-69.

Lessico

N. MARINONE, *Lessico di Senofane*, Roma 1967 (rist. Hildesheim-New York 1972).

PARMENIDE

Vita

Nacque intorno al 515 a.C., a Elea, nell'Italia meridionale. Il nome paterno era Pyres. P. era probabilmente un uomo facoltoso, di buoni natali, che in gioventù ebbe qualche contatto con Senofane e con Aminia, un pitagorico, in onore del quale fece erigere un sacrario. Secondo la tradizione, P. esercitò per Elea la funzione di legislatore (Speusippo, fr. 1). Morì fra il 449 e il 440 a.C. Fonti: Diogene Laerzio 9.21-3; Suda; Platone, *Parmenide* 127a-c; altre fonti in DK 28A.

Opere

Un poema in esametri di cui sopravvivono 154 versi: la sezione integra più ampia proviene da una citazione unitaria di Simplicio, nel suo commentario ad Aristotele, *Fisica* (144.26). L'opera presentava tre parti: un proemio di 32 versi (citati, eccetto i due finali, da Sesto Empirico, *Adversus Mathematicos* 7.111 sgg.); la «Via della Verità» (ce ne restano 76 versi, vale a dire nove decimi circa dell'originale); la «Via dell'Apparenza» (ci sono noti 44 versi completi, sei nella versione latina fattane da Celio Aureliano; la proporzione è forse un decimo dell'originale). All'intero poema era attribuito nella tarda antichità il titolo di *Sulla Natura*: una scelta che potrebbe risalire allo stesso P. (si veda l'edizione parmenidea di Hölscher, Frankfurt am Main 1969, p. 68).

Bibliografia

Edizioni e commenti (tutti con *Traduzione*)

J. ZAFIROPULO, *L'école éléate*, Paris 1950; *Parmenide, Testimonianze e frammenti*, testo, trad. e commento di M. UNTERSTEINER, Firenze 1967²; *Parmenides, A Text with Translation, Commentary and Critical Essays*, by L. TARÁN, Princeton 1965; K. BORMANN, *Parmenides. Untersuchungen zu den Fragmenten*, Hamburg 1971; *Parmenides of Elea. Fragments*, text and transl. with introd. by D. GALLOP, Toronto-Buffalo-London 1984 («Phoenix» suppl. 18); *The Fragments of Parmenides*, crit. text, intr., transl. and comm. by A.H. COXON, Assen 1986 («Phronesis» suppl. 3).

Studi

Cfr. sopra, *Bibliografia generale*; inoltre: W.J. VERDENIUS, *Parmenides: some comments on his poem*, Groningen 1942; G. CALOGERO, *Studi sull'eleatismo*, Roma 1952; K. REINHARDT, *Parmenides und die Geschichte der griechischen Philosophie*, Frankfurt 1959²; J. MANSFELD, *Die Offenbarung des Parmenides und die menschliche Welt*, Assen 1964; A.P.D. MOURELATOS, *The route of Parmenides*, New Haven-London 1970; A. CAPIZZI, *Introduzione a Parmenide*, Bari 1975, 1986²; ID., *La porta di Parmenide*, Roma 1975; J. JANTZEN, *Parmenides zum Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit*, München 1976; A. MARSONER, *La struttura del proemio di Parmenide*, «Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici» 5 (1976-78), pp. 127-81; G. CASERTANO, *Parmenide, il metodo, la scienza e l'esperienza*, Napoli 1978; L. COULOUBARITIS, *Mythe et philosophie chez Parménide*, Brussels 1986.

EMPEDOCLE

Vita

Nacque intorno al 492 a.C., figlio di Metone, un facoltoso aristocratico. Luogo natale: Agrigento, in Sicilia. Ebbe probabili legami con i Pitagorici le cui dottrine, insieme a quelle di Parmenide, ebbero la più costruttiva influenza sul pensiero di E. Appoggiò la democrazia ad Agrigento, declinando l'offerta della corona regia. Ebbe fama enorme come oratore, terapeuta e taumaturgo. Fonti: fr. 112-4; Diogene Laerzio, 8.51-77 (che cita parecchie fonti ellenistiche); Suda; Aristotele, *Metafisica* A3, 984a11; altre fonti in DK 31A.

Opere

Abbiamo frammenti dai due poemi, *Sulla Natura* (tre libri) e *Puri-*

ficazioni (due libri; si veda M.L. West, «Maia» 20, 1968, 199), che complessivamente ammontavano a 5000 versi. Tutti i frammenti rimasti (circa 450 versi) appartengono a uno solo dei due poemi (si veda N. van der Ben, *The proem of Empedocles' Periphyseos. Thirty-one fragments*, Amsterdam 1975, pp. 7-9). Nel 1901 Diels assegnò circa cento versi del complesso poetico superstite alle *Purificazioni*: quest'attribuzione critica è stata in larga parte accolta. La certezza assoluta dell'attribuzione alle *Purificazioni* sussiste però solo per diciassette versi (fr. 112-4): van der Ben ha avanzato l'ipotesi che gli altri frammenti attribuiti da Diels alle *Purificazioni* facciano invece parte di un proemio all'opera *Sulla Natura*. Forse è prematuro dar giudizi su questa prospettiva così recisa, ma è giusto sottolineare che il tono e il tema delle parti tradizionalmente attribuite a *Purificazioni* mostrano marcate discrepanze con il materiale poetico in precedenza attribuito all'opera *Sulla Natura*. Per le opere perdute e le spurie si veda Guthrie (1965), citato in Bibliografia generale, Filosofia greca delle origini, a), 135 n. 1.

Bibliografia

Edizioni e frammenti (tutti con *Traduzione*)

Empedocle, Studio critico, traduzione e commento delle testimonianze e frammenti, a c. di E. BIGNONE, Torino 1916 (rist. anast. Roma 1963); J. BOLLACK, *Empédocle*, I. *Introduction à l'ancienne physique*, II. *Les Origines. Édition et traduction des fragments et des témoignages*, III. *Les Origines. Commentaire*, Paris 1965-69; *Empedocle, Poema Fisico e Lustrale*, a c. di C. GALLAVOTTI, Milano 1971 (FLV); *Empedocles, The extant fragments*, ed. with introd., comm. and concordance by M.R. WRIGHT, New Haven-London 1981.

Studi

Cfr. sopra, *Bibliografia generale*. Inoltre: C.M. MILLERD, *On the interpretation of Empedocles*, Chicago 1908; A. TRAGLIA, *Studi sulla lingua di Empedocle*, Bari 1952; J. ZAFIROPULO, *Empédocle d'Agrigente*, Paris 1953; D.J. FURLEY, *Variations on themes from Empedocles in Lucretius' proem*, «BICS» 17 (1970), pp. 55-74; J.C. LÜTH, *Die Struktur des Wirklichen im empedokleischen System. Über die Natur*, Meisenheim am Glan 1970; D. O'BRIEN, *Pour interpréter Empédocle*, Paris-Leiden 1981; C. GALLAVOTTI, *Nuovi appunti sul testo di Empedocle*, «Bollettino dei classici» 6 (1985), pp. 3-27; K. STEIGER, *Die Kosmologie des Parmenides und Empedokles*, «Oikumene» 5 (1986), pp. 173-236.

ERACLITO

Vita

Nacque intorno al 540 a.C., da Bloson (o Herakon) a Efeso. Rinunciò, in favore del fratello, al suo diritto di ereditare lo scettro «regale». Gli scritti sono eloquente prova di quanto poco stimasse i concittadini di Efeso. Si diceva che avesse abbandonato il consorzio umano per misantropia. Questo, e molti altri elementi aneddotici sul suo conto sono probabilmente deduzioni dai suoi stessi scritti. Morì intorno al 480 a.C. Fonti: Diogene Laerzio, 9.1-17; Suda; Strabone 14 pp. 632-3C; altre in DK 22A.

Opere

Resta una raccolta di circa centoventi concisi apoftegmi, citati soprattutto da scrittori dell'era cristiana. Da Aristotele in avanti (*Retorica* 1407b11) si rimanda «agli scritti» o «al libro» di Eraclito, ma si è avanzata l'ipotesi che questo libro altro non fosse che un insieme di espressioni orali messe per iscritto solo dopo la sua scomparsa (così Kirk, citato nella sezione Edizioni e commenti, 7). Ammesso pure che Eraclito in persona abbia vergato sulla pagina i suoi detti, nella forma in cui oggi li leggiamo, è probabile che il suo libro non fosse che un elenco di stringate enunciazioni, con labili legami reciproci. Il fr. 1 mostra un'elaborata ossatura retorica, e probabilmente aveva la funzione d'introdurre all'elenco delle successive proposizioni.

Bibliografia

Edizioni e commenti (tutti con *Traduzione*)

Testi: *Heracliti Ephesii Reliquiae*, ed. I. BYWATER, Oxonii 1877. Edizioni commentate: *Heraclitus, The cosmic fragments*, ed. with an introd. and comm. by G.S. KIRK, Cambridge 1954, 1962^2; *Heraclitus, Greek text with a short commentary*, Merida 1967; *Eraclito, Testimonianze e imitazioni*, a c. di R. MONDOLFO e L. TARÁN, Firenze 1972; *Eraclito, Frammenti*, a c. di M. MARCOVICH, Firenze 1978; C.H. KAHN, *The art and thought of Heraclitus*, Cambridge 1979; *Eraclito, I frammenti e le testimonianze*, testo crit. e trad. di C. DIANO, comm. di C. DIANO e G. SERRA, Milano 1980 (FLV); *Heraclitus, Fragments*, text, transl. and comm. by M.T. ROBINSON, Toronto-Buffalo-London 1987.

Studi

Rassegne bibliografiche: E.N. ROUSSOS, *Heraklit Bibliographie*, Darmstadt 1971; F. DE MARTINO - L. ROSSETTI - P.P. ROSATI, *Eraclito. Bibliografia 1970-1984 e complementi 1621-1969*, Napoli 1986; G. VLASTOS, *On Heraclitus*, «AJPh» 76 (1955), pp. 337-68; C. RAMNOUX, *Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots*, Paris 1959; K. AXELOS, *Héraclite et la philosophie*, Paris 1962; G. CALOGERO, *Storia della logica antica*, Bari 1967, pp. 63-107; R. KURZ, *Interpretation zu den Logos-Fragmenten Heraklits*, Hildesheim-New York 1971 (Spudasmata 17); R. LAURENTI, *Eraclito*, Bari 1974; A. CAPIZZI, *Eraclito e la sua leggenda*, Roma 1979; M. CAVALLI, *Note sul testo e sullo stile di Eraclito*, «Acme» 35 (1982), pp. 29-47; *Atti del Symposium Heracliteum 1981*, a c. di L. ROSSETTI, I. *Studi*, Roma 1983.

ANASSAGORA

Vita

Nacque intorno al 500 a.C., a Clazomene sulla costa ionica. Fu figlio di Egesibulo. Trascorse circa trent'anni in Atene, probabilmente nell'arco 480-430. Fu amico di Pericle, forse anche in rapporti con Euripide. Fu messo sotto accusa per empietà, ad opera di Cleone, tra il 433 e il 430, e da Atene si trasferì a Lampsaco, dove morì intorno al 428 a.C. Fonti: Diogene Laerzio, 2.6-15; Suda; Platone, *Fedro* 270a; Plutarco, *Vita di Pericle* 4.4, 8.1, 16.5-7; altre fonti in DK 59A.

Opere

Un «trattato unico» (così dice Diogene Laerzio 1.16), più tardi noto con il titolo di *Sulla Natura*. Sedici citazioni dal «primo libro» del trattato sono riferite da Simplicio tutte – tranne una – nel suo commentario alla *Fisica* di Aristotele; altre fonti ci tramandano una manciata di righe. L'opera completa di A. poteva essere acquistata al prezzo di una dracma, nel 399 (Platone, *Apologia* 26d); buona parte del testo proemiale è probabilmente compresa nei frammenti superstiti. I testi perduti attribuiti ad A. sulla quadratura del cerchio, sull'allestimento di scenografie dipinte, sulla prospettiva e soggetti diversi (DK 59A 38-40), sono probabilmente spuri.

Bibliografia

Edizioni e commenti (con *Traduzione*)

D.E. GERSHENSON - D.A. GREENBERG, *Anaxagoras and the birth of physics*, New York 1964; *Anassagora, testimonianze e frammenti*, a c. di D. LANZA, Firenze 1966.

Studi

Cfr. sopra, *Bibliografia generale*. Inoltre: K. DEICHGRÄBER, *Hymnische Elemente in der philosophischen Prosa der Vorsokratiker*, «Philologus» 88 (1933), pp. 347-61; O. GIGON, *Zu Anaxagoras*, «Philologus» 91 (1936), pp. 1-41; J. ZAFIROPULO, *Anaxagore de Clazomène*, Paris 1948; G. VLASTOS, *The physical theory of Anaxagoras*, «Philosophical Review» 59 (1950), pp. 31-57; F. ROMANO, *Anassagora*, Padova 1965, 1974[2]; M.C. STOKES, *On Anaxagoras*, «Archiv für Geschichte der Philosophie» 47 (1965), pp. 1-19, 217-50; W. BURKERT, *La genèse des choses et des mots. Le papyrus de Derveni entre Anaxagore et Cratyle*, «Études philosophiques» 25 (1970), pp. 443-55; M. SCHOFIELD, *An essay on Anaxagoras*, Cambridge 1980; S.T. TEODORSSON, *Anaxagoras' theory of matter*, Göteborg 1982.

MELISSO

Vita

Nacque intorno al 485 a.C. a Samo, da Itagene. Ebbe cariche politiche e di comando navale nella città nativa. Sconfisse gli Ateniesi in mare nel 441/40. Fu allievo o seguace di Parmenide. Fonti: Diogene Laerzio, 9.24; Suda; Plutarco, *Vita di Pericle* 26-8.

Opere

Un libro che, stando a Simplicio (DK 30A 4), s'intitolava «Sulla Natura o sull'Essere». Simplicio cita otto proposizioni, quasi tutte nel suo commentario alla *Fisica* di Aristotele. Altre notizie su M. nel trattato pseudo-aristotelico *Su Melisso, Senofane e Gorgia*.

Bibliografia

Edizioni e commenti

Melisso, Testimonianze e frammenti, a c. di G. REALE, Firenze 1970.

Studi

Cfr. sopra, *Bibliografia generale*. Inoltre: L. OBERTELLO, *Melissus of Samos and Plato on the generation of the world*, «Dionysius» 8 (1984), pp. 3-18; B. WIEŚNIEWSKI, *La conception de l'être chez Mélissus*, «Emerita» 53 (1984), pp. 43-9.

DEMOCRITO

Vita

Nacque intorno al 460 a.C. ad Abdera, in Tracia: il nome paterno era Egesistrato (o Atenocrito o Damasippo). Fu seguace di Leucippo, forse anche in rapporti stretti con Anassagora. Viaggiò lontano: probabilmente in Egitto e non è escluso che si sia spinto fino all'India. Nel mondo romano era noto come «il filosofo ridente». Sconosciuta la data della morte. Fonti: Diogene Laerzio 9.34-49 (che include un catalogo degli scritti); Suda; altri in DK 68A.

Opere

Oltre sessanta titoli, attestati in Diogene Laerzio 9.46-8, la maggior parte raggruppati sotto i capitoli seguenti (classificazione attribuita a Trasillo, bibliotecario ad Alessandria verso il I sec. a.C.): etica, fisica, matematica, musica (che comprendeva anche la poesia), scienza e tecnica. Un saggio significativo dei titoli: *Sul buonumore, Sui pianeti, Sui colori, Le cause dei suoni, Sulle linee irrazionali e sui solidi, Sulla poesia, Sulla pittura*. Nessun libro sopravvive e il numero dei frammenti di certa attribuzione è esiguo. La maggior parte è costituita da proposizioni morali, conservate in un'antologia di Stobeo che ne registra circa centotrenta sotto il nome di D. Altri ottantasei stringati aforismi (molti identici a quelli dell'antologia citata) appaiono raccolti in due manoscritti di Stobeo come «Detti aurei di Democrate filosofo». La trasmissione di quei due manoscritti è indipendente da quella dello Stobeo vero e proprio (si veda DK II 154): c'è largo consenso sull'ipotesi che «Democrate» coincida con D. Sull'autenticità dei frammenti di etica si veda Guthrie 1965, citato in Bibliografia generale, Filosofia greca delle origini, 489 sgg. e la bibliografia che vi appare; M.L. West, «CR» n.s. 19 (1969) 142. Aristotele è la fonte più completa per la conoscenza della filosofia di D.

Bibliografia

Edizioni e commenti

F. ENRIQUES-M. MAZZIOTTI, *La dottrina di Democrito di Abdera, Testi e commenti*, Bologna 1948; *Democritea*, coll., emend., interpretatus est S. LURIA, Leningrad 1970.

Studi

P. NATORP, *Die Ethica des Demokrits*, Berlin 1893; L.A. STELLA, *Valore e posizione storica dell'etica di Democrito*, «Sophia» 10 (1942), pp. 207-58; I. LANA, *L'etica di Democrito*, «Rivista di filosofia» 42 (1951), pp. 13-29; T. COLE, *Democritus and the sources of Greek anthropology*, Cleveland, Ohio 1967; D.J. FURLEY, *Two studies in the Greek Atomists*, Princeton 1967; M.M. SASSI, *La teoria della percezione in Democrito*, Firenze 1978; *Democrito e l'atomismo antico. Atti Conv. Internaz. Catania 18-21 aprile 1979*, a c. di F. ROMANO = «Syculorum Gymnasium» 33 (1980); *Democrito. Dall'atomo alla città*, a c. di G. CASERTANO, Napoli 1983; C.H. KAHN, *Democritus and the origins of moral psychology*, «AJPh» 106 (1985), pp. 1-31.

LA TRAGEDIA

Bibliografia generale

Studi

a) Rassegne bibliografiche

H. van LOOY, *Tragica IV*, «AC» 53 (1984), pp. 280-335

S. SAID, *Travaux récents sur la tragédie grecque (1960-1980): un essai de mise au point*, «L'information littéraire» 33,2 (1981), pp. 69-77

b) La tragedia in generale

H.C. BALDRY, *The Greek tragic theatre*, London 1971, trad. it.: *I Greci a teatro*, Bari 1972

CH. BEYE (ed.), *La tragedia greca. Guida storica e critica*, Bari 1974

V. CITTI, *Tragedia e lotta di classe in Grecia*, Napoli 1978

C. DEL GRANDE, *Tragoidia. Essenza e genesi della tragedia*, Milano-Napoli 1962[2]

A.J. FESTUGIÈRE, *De l'essence de la tragédie grecque*, Paris 1969

K. von FRITZ, *Antike und moderne Tragödie*, Berlin 1962

J. JONES, *On Aristotle and Greek tragedy*, London 1962

H.D.F. KITTO, *Greek tragedy*, London 1961[3]

ID., *Form and meaning in drama*, London 1956

B.W.M. KNOX, *Word and action: essays on the ancient theater*, Baltimore 1979
D. LANZA, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino 1977
R. LATTIMORE, *The poetry of Greek tragedy*, Baltimore 1958
ID., *Story patterns in Greek tragedy*, London 1964
A. LESKY, *Die griechische Tragödie*, Stuttgart 1968[4]
ID., *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972[2]
H. LLOYD-JONES, *The justice of Zeus*, Berkeley 1983[2]
D.W. LUCAS, *The Greek tragic poets*, London 1959[2]
M. POHLENZ, *Die griechische Tragödie*, Göttingen 1954[2], trad. it.: *La tragedia greca*, Brescia 1961
J. de ROMILLY, *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris 1961
ID., *Time in Greek tragedy*, Ithaca-New York 1968
ID., *La tragédie grecque*, Paris 1970
G.A. SEECK (ed.), *Das griechische Drama*, Darmstadt 1979
CH. SEGAL, *Interpreting Greek tragedy. Myth, poetry, text*, Ithaca-London 1986
B. SNELL, *Scenes from Greek drama*, Berkeley-Los Angeles 1964
W. STEIDLE, *Studien zum antiken Drama*, München 1968
O.P. TAPLIN, *Greek tragedy in action*, London 1978
J.P. VERNANT - P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1973, trad. it.: *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino 1976
B. VICKERS, *Toward Greek tragedy*, London 1973
B. ZIMMERMANN, *Die griechische Tragödie. Eine Einführung*, München-Zürich 1986

c) Testo, forma, metro

J.A.J.M. BUIJS, *Studies in the lyric metres of Greek tragedy*, «Mnemosyne» 38 (1985), pp. 62-92
A.M. DALE, *The lyric metres of Greek drama*, Cambridge 1968[2]
EAD., *Metrical analyses of tragic choruses*, London 1971-81 («BICS» suppl. XXI.1-2)
J. DUCHEMIN, *L'ἀγών dans la tragédie grecque*, Paris 1945
J. JACKSON, *Marginalia scenica*, Oxford 1955
W. JENS (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971
W. KRANZ, *Stasimon*, Berlin 1933
W. NESTLE, *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Stuttgart 1930 (rist. Hildesheim 1967)
D.L. PAGE, *Actors' interpolations in Greek tragedy*, Oxford 1934
M. PINTACUDA, *La musica nella tragedia greca*, Cefalù 1978

C. PRATO et al., *Ricerche sul trimetro dei tragici greci: metro e verso*, Roma 1975
W. SCHADEWALDT, *Monolog und Selbstgespräch*, Berlin 1926

LE ORIGINI DELLA TRAGEDIA

Bibliografia

Studi generali: M. UNTERSTEINER, *Le origini della tragedia e del tragico*, Torino 1955[2] (rist. Milano 1984); A.W. PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb, tragedy and comedy*, rev. by T.B.L. WEBSTER, Oxford 1962[2]; H. PATZER, *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Wiesbaden 1962; G.F. ELSE, *The origin and early form of Greek tragedy*, Cambridge Mass. 1965; A. LESKY, *Greek tragedy*, London 1967[2], cap. II-III; W. BURKERT, *Greek tragedy and sacrificial ritual*, «GRBS» 7 (1966), pp. 87-121; H. LLOYD-JONES, *Problems of early Greek tragedy: Pratinas, Phrynicus, the Gyges fragment*, in *Estudios sobre la tragedia griega*, Madrid 1966; A. LESKY, *Die tragische Dichtung*, cit., cap. I-III; F.R. ADRADOS, *Festival, comedy and tragedy: the Greek origins of theatre*, Leiden 1975; P. GHIRON-BISTAGNE, *Sur les origines de la tragédie grecque*, «Cahiers du groupe interdisciplinaire du théâtre antique» 1 (1985), pp. 9-17. Tespi: A.W. PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb, tragedy*, cit., pp. 69-89; A. LESKY, *Die tragische Dichtung*, cit., pp. 49-56. Pratina, Frinico: A.W. PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb, tragedy*, cit., pp. 63-68; M. POHLENZ, *Das Satyrspiel und Pratinas von Phleius*, in *Kleine Schriften*, II, Hildesheim 1965, p. 473; A. LESKY, *Die tragische Dichtung*, cit., pp. 57-64. Il dramma di Gige: E. LOBEL, *A Greek historical drama*, «PBA» 35 (1950), pp. 3-12; D.L. PAGE, *A new chapter in the history of Greek tragedy*, Cambridge 1951; per ulteriore bibliografia cfr. A. LESKY, *Die tragische Dichtung*, p. 536 n. 30; R.A. PACK, *Greek and Latin literary texts from Graeco-Roman Egypt*, Ann Arbor 1965[2], n. 1707.

LA RAPPRESENTAZIONE TRAGICA

Bibliografia

Studi generali: A.W. PICKARD-CAMBRIDGE, *The dramatic Festivals of Athens*, rev. by J. GOULD - D.M. LEWIS, Oxford 1968[2]; R.C. FLI-

CKINGER, *The Greek theater and its drama*, Chicago 1936[4]; A.W. PICKARD-CAMBRIDGE, *The theatre of Dionysus in Athens*, Oxford 1946; A. SPITZBARTH, *Untersuchungen zur Spieltechnik der griechischen Tragödie*, Zürich 1946; M. BIEBER, *The history of the Greek and Roman theater*, Princeton 1961[2]; N.C. HOURMOUZIADES, *Production and imagination in Euripides*, Athens 1965; T.B.L. WEBSTER, *Monuments illustrating tragedy and satyr play*, London 1967[2] («BICS» suppl. XX); ID., *Greek theatre production*, London 1970[2]; H.C. BALDRY, *The Greek tragic theatre*, cit.; E. SIMON, *Das antike Theater*, Heidelberg 1972; N.G.L. HAMMOND, *The conditions of dramatic production to the death of Aeschylus*, «GBRS» 13 (1972), pp. 387-450; U. ALBINI, *Interpretazioni teatrali: da Eschilo ad Aristofane*, 3 voll., Firenze 1972-81; S. MELCHINGER, *Das Theater der Tragödie*, München 1974; P. WALCOT, *Greek drama in its theatrical and social context*, Cardiff 1976; B. GENTILI, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Roma-Bari 1977; H.D. BLUME, *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt 1984[2]. Gli agoni drammatici: A.W. PICKARD-CAMBRIDGE, *The dramatic Festivals*, cit., pp. 25-125; H.-J. METTE, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, Berlin 1977; H.W. PARKE, *Festivals of the Athenians*, London 1977, pp. 104-6, 125-35. L'edificio teatrale: W. DÖRPFELD - E. REISCH, *Das griechische Theater*, Athens 1896; P.E. ARIAS, *Il teatro greco fuori di Atene*, Firenze 1934; A.W. PICKARD-CAMBRIDGE, *The theatre of Dionysus*, cit., pp. 1-74, 134-68; C. ANTI, *Teatri greci arcaici da Minosse a Pericle*, Padova 1947; W.B. DINSMOOR, *The Athenian theater of the fifth century*, in *Studies presented to D.M. Robinson*, I, St. Louis 1951, pp. 309-30; A.M. DALE, *An interpretation of Aristophanes*, Vesp. *136-210 and its consequences for the stage of Aristophanes*, «JHS» (1957), pp. 205-11 = *Collected Papers*, Cambridge 1969, pp. 103-18; A. von GERKAN - W. MÜLLER-WIENER, *Das Theater von Epidauros*, Stuttgart 1961; P. ARNOTT, *Greek scenic conventions in the fifth century B.C.*, Oxford 1962, pp. 1-43; K.J. DOVER, *The skene in Aristophanes*, «PCPhS» 192 (1966), pp. 2-17; J. TRAVLOS, *Pictorial dictionary of ancient Athens*, London 1971, pp. 537-52; S. MELCHINGER, *Das Theater*, cit., pp. 3-49, 82-111, 126-37. Macchine sceniche: A.W. PICKARD-CAMBRIDGE, *The theatre of Dionysus*, cit., pp. 100-22; P. ARNOTT, *Greek scenic conventions*, cit., pp. 72-88; N.C. HOURMOUZIADES, *Production and imagination*, cit., pp. 93-198; S. MELCHINGER, *Das Theater*, cit., pp. 191-200. Scenografia: H. BULLE, *Eine Skenographie*, 94th Winkelmannsprogramm, Berlin 1934; A.W. PICKARD-CAMBRIDGE, *The theatre of Dionysus*, cit., pp. 30-74, 122-7; P. ARNOTT, *Greek scenic conventions*, cit., pp. 91-106; N.C.

HOURMOUZIADES, *Production and imagination*, cit., pp. 35-57; E. SIMON, *Das antike Theater*, cit., pp. 31-40; S. MELCHINGER, *Das Theater*, cit., pp. 162-4. Attori: J.B. O'CONNOR, *Chapters in the history of actors and acting in ancient Greece*, Chicago 1908; B. HUNNINGER, *Acoustic and acting in the theatre of Dionysus Eleuthereus*, Amsterdam 1956; A.W. PICKARD-CAMBRIDGE, *The dramatic Festivals*, cit., pp. 126-76; P. GHIRON-BISTAGNE, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris 1976. Costumi, maschere, calzature: A.W. PICKARD-CAMBRIDGE, *The dramatic Festivals*, cit., pp. 177-209; E. SIMON, *Das antike Theater*, cit., pp. 17-31; S. MELCHINGER, *Das Theater*, cit., pp. 201-16. Tragedia e rappresentazione vascolare: L. SÉCHAN, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la ceramique*, Paris 1967; H. FRONING, *Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen*, Würzburg 1971, pp. 5-15. Sceneggiatura e regia: K. REINHARDT, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Berne 1949; W. STEIDLE, *Studien zum antiken Drama*, cit.; A.M. DALE, *Seen and unseen on the Greek stage*, «Wiener Studien» 69 (1956), pp. 96-106 = *Collected Papers*, cit., pp. 119-29; EAD., *Interior scenes and illusion in Greek drama*, in *Collected Papers*, cit., pp. 259-71; O.P. TAPLIN, *Significant actions in Sophocles'* Philoctetes, «GRBS» 12 (1971), pp. 25-44; D. BAIN, *Actors and audience: a study of asides and related conventions in Greek drama*, Oxford 1977; O. TAPLIN, *The stagecraft of Aeschylus: observations on the dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford 1977; D.J. MASTRONARDE, *Contact and discontinuity: some conventions of speech and action on the Greek tragic stage*, Berkeley-Los Angeles 1979; D. BAIN, *Masters, servants and orders in Greek tragedy*, Manchester 1981.

ESCHILO

Vita

Nacque nel 525/4 a.C. (?) a Eleusi, da casata di eupatridi. Combatté a Maratona nel 490; probabilmente anche a Salamina; forse anche a Platea. Scese in lizza negli agoni tragici fin dagli albori del quinto secolo: conquistò la prima vittoria nel 484. Fu in Sicilia in una data imprecisata fra il 472 e il 468 (diede una replica dei *Persiani*, mise in scena le *Etnee*): tornò nell'isola nel 458 o poco più tardi. Morì a Gela nel 456/5. Sarebbe stato iniziato ai misteri di Eleusi. Discorde il numero delle vittorie: 28 (Suda); 30 (*Vita*).

Fonti: *Marmor Parium* 59 (nascita); *ibidem* 50, *Vita* (OCT 331-3), Suda alla voce «Pratina» (carriera letteraria); *Marm. Par.* 48, scolio a Eschilo *Persiani*, 429, Pausania 1.14.5, *Vita* 331.10-3 (carriera militare). Sull'iniziazione misterica si veda Lesky, *TDH* 65 sg., B.M.W. Knox, *The heroic temper* (Berkeley & Los Angeles 1964) 174 n. 82; sui viaggi siciliani C.J. Herington, «JHS» 87 (1967) 74-85; sulle simpatie politiche K.J. Dover, «JHS» 77 (1957) 230-7 (*Eumenidi*); E.R. Dodds, «PCPhS» n.s. 6 (1960) 19-31 (*Orestea*); A.J. Podlecki, *The political background of Aeschylean tragedy* (Ann Arbor 1966), rivisto da R.P. Winnington-Ingram, «Gnomon» 39 (1967) 641-6.

Opere

Suda fornisce novanta come numero totale delle opere di E. Una lista nei manoscritti di E. (OCT 335) elenca settantatré titoli, ma è chiaramente incompleta. Sopravvivono ottantuno (forse ottantatré) titoli: alcuni possono però essere doppioni. Le cifre espresse nella *Vita* sono probabilmente viziate da corruzione testuale. Opere superstiti: Sette tragedie: *Persiani* (anno 472); *Sette contro Tebe* (467), *Supplici* (470-60: si veda H. Lloyd-Jones, «AC» 33 [1964] 356-74; Garvie, citato nella bibliografia, sezione Studi, Singole tragedie); *Orestea* (*Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*: 458); *Prometeo incatenato* (si veda Griffith, citato in Studi, Singole tragedie, 9-13). Perdute o frammentarie (qui elencate in ordine alfabetico secondo il titolo nella stesura originale in greco, come in *TGF*: per i drammi satireschi si veda D.F. Sutton, «HSCPh» 78 [1974] 123-30). *Atamante*, *Egizi*, *Etnee*, *Alessandro* (sat.? si veda Sutton 128-9), *Alcmena*, *Amimone* (sat.) *Argivi*, *Argo*, *Atalanta*, *Baccanti*, *Bassaridi* «Baccanti», *Glauco* (*pontios* «marino» [sat.?] e *Potnieo*), *Danaidi*, la commedia di *Dikē* (sat.), *Diktyoulkoi* «Pescatori con la rete», *Dionysou trophoi* «Nutrici di Dioniso» (sat.?), *Hektoros lytra* «Riscatto di Ettore» o *Frigi*, *Eleusinii*, *Epigoni*, *Edoni*, *Eliadi*, *Eraclidi*, *Thalamopoioi* «Costruttori del talamo» (sat.?), *Theoroi* «Spettatori» o *Isthmiastae* «Partecipanti alle feste Istmiche» (sat.?), *Tracie*, *Hiereiai* «Sacerdotesse», *Issione*, *Ifigenia*, *Cabiri*, *Callisto*, *Carete* o *Europa*, *Cercione* (sat.), *Kerykes* «Araldi» (sat.), *Circe* (sat.), *Cretesi*, *Laio*, *Lemnii*, *Leonte* (sat.), *Licurgo* (sat.), *Memnone*, *Mirmidoni*, *Mysi*, *Neaniskoi* «Ragazzi», *Nemea*, *Nereidi*, *Niobe*, *Xantriai* «Cardatrici di lana», *Edipo*, *Ostologoi* «Raccoglitori di ossa» (sat.), *Hoplon krisis* «Giudizio delle armi», *Palamede*, *Penteo*, *Perrebidi*, *Penelope*, *Polydektes*, *Prometeo* (*lyomenos* «liberato», *pyrphoros* «portatore di fuoco» e [sat.] *pyrkaeus* «incendiario»), *Propompoi* «Scorte», *Proteo* (sat.), *Salaminie*, *Semele* o *Hydrophoroi* «Portatrici d'acqua», *Sisifo* (*drapetes* «fuggiasco» [sat.?] e *petrokylistes* «che rotola il macigno» [sat.]), *Sfinge* (sat.), *Telefo*, *Toxotides* «Donne arciere», *Ipsipile* (sat.?), *Filottete*, *Fineo*, *Forcidi*, *Psychagogoi* «Negromanti», *Psychostasia* «la pesa delle anime», *Orizia*. Per un tentativo di raggruppare questi titoli in trilogie e tetralogie si veda H.-J. Mette, *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlin 1959.

Bibliografia

Edizioni e commenti

Testi: *Aeschyli Tragoediae*, ed. U. von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Berlin 1914 (rist. 1958); *Eschyle*, texte établi et trad. par P. MAZON, I-II, Paris 1920-25 (BL); *Eschilo. Le tragedie*, ed. trad., note a c. di M. UNTERSTEINER, 2 voll., Milano 1946-7; *Aischylos. Tragödien und Fragmente*, hrsg. und übers. von O. WERNER, München 1969²; *Aeschyli Septem quae supersunt Tragoediae*, ed. D.L. PAGE, Oxford 1972 (OCT); *Tragedie e frammenti di Eschilo*, a c. di G. e M. MORANI, Torino 1987 (UTET). Edizioni commentate complete: P. GROENEBOOM, *Aeschylus Prometheus* etc., 6 voll., Groningen 1928-52 (sono escluse le *Supplici*); H.J. ROSE, *A commentary on the surviving plays of Aeschylus*, 2 voll., Amsterdam 1957-58 (solo commento); *A commentary on the complete Greek tragedies. Aeschylus*, by I.C. HOGAN, Chicago 1984 (solo commento). Edizioni commentate di singoli drammi: *Orest.*: *The Oresteia of Aeschylus*, edd. with introd., transl., comm. by G. THOMSON - W.G. HEADLAM, Cambridge 1938 (ried. Praga 1966, senza traduzione, ma con *scholia*); A. ARDIZZONI, *Studi eschilei, I: Agamennone*, Catania 1946; *Agamemnon*, ed. with intr. and comm. by J.D. DENNISTON - D. PAGE, Oxford 1957; *Choephori*, with introd. and comm. by A.F. GARVIE, Oxford 1986. *Pers.*: *Persiani*, intr., comm. e analisi metrica di F.M. PONTANI, Roma 1951; *The Persae of Aeschylus*, ed. with introd., crit. notes and comm. by H.D. BROADHEAD, Cambridge 1960; *I Persiani*, a c. di L. BELLONI, Milano 1988 (Biblioteca di Aevum Antiquum 1). *Prom. Vinct.*: *The Prometheus Bound*, ed. with introd., comm. and transl. by G. THOMSON, Cambridge 1932; *Prometheus Bound*, ed. by M. GRIFFITH, Cambridge 1983. *Sept.*: *I Sette contro Tebe*, introd. e comm. a c. di Q. CATAUDELLA, Firenze 1956; *Septem contra Thebas*, ed. with introd. and comm. by G.O. HUTCHINSON, Oxford 1985. *Suppl.*: *Schutzflehende*, mit Einleit., Text, Kommentar, Exkursen und Sachregister von J. VÜRTHEIM, Amsterdam 1928;

The Suppliants, ed. by H. FRIIS JOHANSEN - E.W. WHITTLE, 3 voll., Copenhagen 1980. *Diktyoulkoi*: *Dictyulci. An attempt at reconstruction of a satyric drama*, by M. WERRE de HAAS, Leiden 1961. *Fragmenta*: *Tragicorum Graecorum fragmenta, III. Aeschylus*, ed. S. RADT, Göttingen 1985. Scoli: *Scholia in Aeschylum*, I (*Ag. Choeph. Eumen. Suppl.*), II.2 (*Sept.*), ed. O.L. SMITH, Leipzig 1976-82 (BT); *Scholia in Aeschyli Persas*, ed. O. DÄHNHARDT, Leipzig 1894 (BT); *Demetrii Triclinii in Aeschyli Persas scholia*, ed. L. MASSA POSITANO, Napoli 1963²; C.J. HERINGTON, *The older scholia on the Prometheus Bound*, Leiden 1972 («Mnemosyne» suppl. 19).

Traduzioni

Italiane: a) tutte le tragedie: M. UNTERSTEINER, *Eschilo, Le Tragedie*, cit.; C. CARENA, *Eschilo, Le Tragedie*, Torino 1956; L. TRAVERSO, *Le Tragedie di Eschilo*, Firenze 1961; E. SAVINO, *Orestea*, Milano 1989³; ID., *Prometeo incatenato. I Persiani. I sette contro Tebe. Le supplici*, Milano 1988²; G. e M. MORANI, *Tragedie e frammenti di Eschilo*, cit. b) singole tragedie: S. QUASIMODO, *Le Coefore di Eschilo*, Milano 1949; C. SBARBARO, *Prometeo incatenato di Eschilo*, Milano 1949; R. CANTARELLA, *Prometeo incatenato*, Milano 1954; C. PAVESE, *I Sette contro Tebe*, Torino 1959; F.M. PONTANI, *Orestea*, Milano 1968; G. POMPELLA, *Eumenidi*, Napoli 1972; M. VALGIMIGLI, *Orestea*, in *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, a c. di C. DIANO, Firenze 1975²; L. BELLONI, *I Persiani*, cit.

Studi

Rassegna bibliografica: A. WARTELLE, *Bibliographie historique et critique d'Éschyle et de la tragédie grecque 1518-1974*, Paris 1978. Studi generali: U. von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Aischylos Interpretationen*, Berlin 1914; B. SNELL, *Aeschylus und das Handeln in Drama*, Leipzig 1928 («Philologus» suppl. XX.1), trad. it.: *Eschilo e l'azione drammatica*, Milano 1969; G. MURRAY, *Aeschylus, the creator of tragedy*, Oxford 1940; R. CANTARELLA, *Eschilo, I. Tradizione e originalità*, Firenze 1951; F. SOLMSEN, *Hesiod and Aeschylus*, Ithaca-New York 1949; K. REINHARDT, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Berne 1949; A. MADDALENA, *Interpretazioni eschilee*, Torino 1951; E.T. OWEN, *The harmony of Aeschylus*, Toronto 1952; J. de ROMILLY, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Éschyle*, Paris 1958; R.D. DAWE, *Inconsistency of plot and charachter in Aeschylus*, «PCPhS» n.s. 9 (1963), pp. 21-62; H.D.F. KITTO, *Poiesis*, Berkeley-Los Angeles 1966, pp. 33-115; H. HOMMEL (ed.), *Aischylos*, 2 voll., Darmstadt 1974 (Wege der Forschung 87 e 465); R.H. BECK, *Aeschylus: Playwright Educator*, The Hague 1975; M. GAGARIN, *Aeschylean drama*, Berkeley-Los Angeles 1976; O. TAPLIN, *The stagecraft of Aeschylus: observations on the dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford 1977; V. DI BENEDETTO, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino 1978; E.G. SCHMIDT (ed.), *Aischylos und Pindar: Studien zu Werk und Nachwirkung*, Berlin 1981; T.G. ROSENMEYER, *The art of Aeschylus*, Berkeley-Los Angeles-London 1982; R.P. WINNINGTON-INGRAM, *Studies in Aeschylus*, Cambridge 1983; A. MOREAU, *Eschyle: La violence et le chaos*, Paris 1985; C.J. HERINGTON, *Aeschylus*, New Haven-London 1986. Singole tragedie: *Orest.*: H.D.F. KITTO, *Form and meaning in drama*, London 1956, cap. I-III; E.R. DODDS, *Morals and politics in the* Oresteia, «PCPhS» n.s. 6 (1960), pp. 19-31; A. LEBECK, *The Oresteia: a study in language and structure*, Washington 1971; *Atti del VI Congresso internazionale di studi sul dramma antico: Eschilo e l'Orestea (Siracusa 19-22 maggio 1977)* = «Dioniso» 48 (1977); C.W. MACLEOD, *Politics and the* Oresteia, «JHS» 102 (1982), pp. 124-44; W. WHALLON, *Problem and spectacle: studies in the Oresteia*, Heidelberg 1980; V. DI BENEDETTO, *La casa, il demone e la struttura dell'Orestea*, «RFIC» 112 (1984), pp. 385-406. *Pers.*: R. LATTIMORE, *Aeschylus on the defeat of Xerxes*, in *Classical studies in honor of W.A. Oldfather*, Urbana Ill. 1943, pp. 82-93; U. ALBINI, *Lettura dei Persiani di Eschilo*, «PP» 22 (1967), pp. 252-63; R.P. WINNINGTON-INGRAM, *Zeus in the Persae*, «JHS» 93 (1973), pp. 210-9; G. PADUANO, *Sui Persiani di Eschilo. Problemi di focalizzazione drammatica*, Roma 1978; A.N. MICHELINI, *Tradition and dramatic form in the Persians of Aeschylus*, Leiden 1982. *Prom. Vinct.*: C.J. HERINGTON, *The author of the Prometheus Bound*, Austin, Texas 1970; E.R. DODDS, *The* Prometheus vinctus *and the progress of scholarship*, in *The ancient concept of progress*, Oxford 1973, pp. 26-44; G. CERRI, *Il linguaggio politico nel Prometeo di Eschilo*, Roma 1975; A. MASARACCHIA, *Per l'interpretazione del Prometeo*, I-II, «QUCC» 1985 n. 49, pp. 43-59 e n. 50, pp. 15-26; M. GRIFFITH, *The autenticity of the Prometheus Bound*, Cambridge 1977; ID., *Aeschylus, Sicily and Prometheus*, in R.D. DAWE et al. (edd.), *Dionysiaca*, Cambridge 1978, pp. 105-39; M.L. WEST, *The Prometheus trilogy*, «JHS» 99 (1979), pp. 130-48; D.J. CONACHER, *Aeschylus' Prometheus Bound: a literary commentary*, Toronto 1980; S. SAÏD, *Sophiste et tyran ou le problème du Prométhée enchaîné*, Paris 1985. *Sept.*: K. WILKENS, *Die Interdependenz zwischen Tragödienstruktur und Theologie bei Aischylos*, Mün-

chen 1974; W.G. THALMANN, *Dramatic art in Aeschylus' Seven against Thebes*, New Haven-London 1978. *Suppl.*: H. FRIIS JOHANSEN, *Some features of sentence-structure in Aeschylus' Suppliants*, «Classica et Mediaevalia» 15 (1954), pp. 1-59; R.P. WINNINGTON-INGRAM, *The Danaid trilogy of Aeschylus*, «JHS» 81 (1961), pp. 141-52; A.F. GARVIE, *Supplices: play and trilogy*, Cambridge 1969; N.J. RASH, *Meter and language in the lyrics of the Suppliants of Aeschylus*, New York 1981. Stile: C.F. KUMANIECKI, *De elocutionis Aeschyleae natura*, Cracow 1935; J. DUMORTIER, *Les images dans la poésie d'Éschyle*, Paris 1935 (rist. 1975); W.B. STANFORD, *Aeschylus in his style*, Dublin 1942; F.R. EARP, *The style of Aeschylus*, Cambridge 1948; O. HILTBRUNNER, *Wiederholungs- und Motivtechnik bei Aischylos*, Berne 1950; V. CITTI, *Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo*, Bologna 1962; A. SIDERAS, *Aeschylus Homericus*, Göttingen 1971 (Hypomnemata 31); E. PETROUNIAS, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen 1976; A. FILIPPO, *Aspetti della tecnica versificatoria eschilea*, in *Studi in onore di Dinu Adamesteanu*, Lecce 1983, pp. 111-25. Trasmissione del testo: A. TURYN, *The manuscript tradition of the tragedies of Aeschylus*, New York 1943; R.D. DAWE, *The collation and investigation of manuscripts of Aeschylus*, Cambridge 1964; ID., *A repertory of conjectures on Aeschylus*, Leiden 1965; A. WARTELLE, *Histoire du texte d'Éschyle dans l'antiquité*, Paris 1971; O.L. SMITH, *Studies in the scholia on Aeschylus. I: The recension of Demetrius Triclinius*, Leiden 1975 («Mnemosyne» suppl. 37); J.A. GRUYS, *The early printed editions (1518-1664) of Aeschylus*, The Hague 1981; M. MUND DOPCHIE, *La survie d'Éschyle à la Renaissance. Éditions, traductions, commentaires et imitations*, Louvain 1984. Metrica: O. SCHROEDER, *Aeschyli cantica*, Leipzig 1907; J. RODE, *Untersuchungen Form des aischyleischen Chorliedes*, Diss. Tübingen 1966.

Lessici

Index Aeschyleus, comp. G. ITALIE, ed. altera cur. S.L. RADT, Leiden 1964; H. HOLMBOE, *Concordance to Aeschylus' Prometheus Vinctus*, etc., 6 voll., Aarhus 1971-73; H.E. EDINGER, *Index analyticus Graecitatis Aeschyleae*, Hildesheim-New York 1981.

SOFOCLE

Vita

Nacque nel 497/6 o nel 496/5 a.C. (*Marmor Parium* 56, *FGrH* 239) a Colono: Sofillo il nome paterno. Ancora ragazzo fu voce guida solista nel peana per la celebrazione della vittoria ateniese a Salamina. Scese in lizza nell'agone tragico per la prima volta nel 468; vinse con *Trittolemo*, sconfiggendo Eschilo (Plutarco, *Vita di Cimone* 8.8). Ebbe l'incarico di *hellenotamias* nel 443/2 (*IG* I^2 202.36), e di *strategos* con Pericle nel 441/0 (Androzione *FGrH* 324 F 38, Ione di Chio *FGrH* 392 F 6), e fu forse collega anche di Nicia, più tardi, nella stessa carica (Plutarco, *Vita di Nicia* 15.2); fu *proboulos* nel 412/11 (Aristotele, *Retorica* 1419a26-31, a meno che lo Stagirita si riferisca a un diverso Sofocle). Vinse il primo premio nel 409 con *Filottete* (seconda *Ipotesi*). Morì dopo le Dionisie del 406 (*Vita di Euripide* 135.42 sgg.) e prima delle Lenee del 405 (Aristofane, *Rane* 787 sgg.). Conquistò la palma diciotto volte alle Dionisie: cioè con settantadue opere (*IG* II^2 2325). Il numero totale delle vittorie (comprese alcune riportate alle Lenee) assomma a venti (*Vita* 8) o ventiquattro (Suda). Non andò mai oltre il secondo posto. Partecipò ad ambascerie e si distinse nella vita religiosa di Atene, segnatamente nel culto di Asclepio (*IG* II^2 1252-3). Ricevette culto eroico postumo, con il nome di Dexione (*Et. Magn.* 256.6). La famiglia di S.: Nicostrata, moglie; Iofonte (poeta tragico), figlio; Teoride, concubina; Aristone, figlio; Sofocle (poeta tragico), nipote. Fonti: S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta* IV (Berlin 1977) 29-95. Per la carriera politica di Sofocle: V. Ehrenberg, *Sophocles and Pericles* (Oxford 1954); L. Woodbury, «Phoenix» 24 (1970) 209-24; H.C. Avery, «Historia» 22 (1973) 509-14; per la *Vita* cfr. J.A. Fairweather, *Fiction in the biographies of ancient writers*, «Ancient Society» 5 (1974) 231-75; M. Lefkowitz, *The lives of the Greek poets* (London 1981) 75-87.

Opere

Suda indica come centoventitré il numero totale delle opere di S.: sono noti circa 118 titoli. Superstiti: Tragedie: *Aiace*, *Antigone* (anno 442?), *Trachinie*, *Edipo Re* (dopo il 429?), *Elettra*, *Filottete* (409), *Edipo a Colono* (andò in scena postuma per la produzione di Sofocle, nipote dell'autore). Per i problemi relativi alla datazione delle opere si veda Lesky, *TDH*, sulle singole tragedie; H.-J. Newiger, «GGA» 209 (1967) 175-94. Si veda anche K. Schefold, «AK» 19 (1976) 71-8 (sull'*Aiace*); (ed.) P.E. Easterling, *Trachiniae* (Cambridge 1982) 19-23. Dramma satiresco: *Ichneutae* «Segugi» (vasti frammenti). Perdute o frammentarie (in ordine alfabetico secondo i titoli originali in greco, come in *TGF* e Pearson: per i drammi satireschi si veda D.F. Sutton, «HSCPh» 78

(1974) 130-40). *Admeto* (sat.), *Atamante* (primo e secondo); *Aiace Locrese, Egeo, Egisto, Etiope, Aichmalotides* «Prigioniere», *Acrisio, Aleadi, Alessandro, Alete, Alcmeone, Ámico* (sat.), *Anfiarao* (sat.), *Anfitrione, Andromaca* (?), *Andromeda, Antenoridi, Atreo* o *Micene, Achaion syllogos* «Adunanza degli Achei», *Achilleos erastai* «Amanti d'Achille» (sat.), *Dedalo* (sat.), *Danae, Dionisisco* (sat.), *Dolopi, Helenes apaitesis* «Richiesta per Elena», *Helenes gamos* «Nozze di Elena» (sat.), *Epigoni* (= *Erifile*?), *Eris, Ermione, Eumelo, Eurialo, Euripilo, Eurisace, Eraclisco* (sat.), *Eracle* o *Eracle al Tenaro* (= *Cerbero*?) (sat.), *Erigone, Tamira, Teseo, Tieste (primo e secondo), Iambe* (sat.), *Iberi, Inaco* (sat.), *Issione, Iobate, Ipponoo, Ifigenia, Camici, Cedalione* (sat.), *Clitennestra, Colchidi, Creusa* (= *Ione*?), *Krisis* «Giudizio» (sat.), *Kophoi* (sat.), *Lacaenae* «Spartane», *Laocoonte, Larisei, Lemnie, Manteis* «Indovini» o *Poliido, Meleagro, Momo* (sat.), *Muse* (?), *Nauplio* (*katapleon* «reduce per mare» e *pyrkaeus* «portatore del fuoco»), *Nausicaa* o *Plyntriai* «Lavandaie», *Niobe, Odisseo akanthoplex* «Odisseo punto dalla spina» o *Niptra* «Lavacri», *Oicle, Eneo* o *Scheneo* (sat.: per la questione della paternità dell'opera, si veda alla sezione Drammi satireschi), *Enomao, Palamaede, Pandora* o *Sphyrokopoi* «Fabbri» (sat.), *Peleo, Poimenes* «Pastori», *Polissena, Priamo, Procri, Rhizotomoi* «Raccoglitrici d'erbe», *Salmoneo* (sat.), *Sinone, Sisifo, Sciti, Sciri, Syndeipnon* «Convivio» (sat.), *Tantalo, Teucro, Telefo* (si veda Sutton 138), *Tereo, Trittolemo, Troilo, Tympanistai* «Suonatori di timpano», *Tindareo, Tiro* (prima e seconda), *Hybris* (sat.), *Hydrophoroi* «Portatrici d'acqua», *Feaci, Fedra, Ftiotidi, Filottete a Troia, Fineo, Fenice, Frisso, Frige, Crise.* S. compose anche peani (Suda): un frammento è conservato (*PMG* 737). Scrisse un'elegia dedicata a Erodoto (Plutarco *Moralia* 786 b). Opera in prosa: *Sul coro* (Ateneo 13.603 sgg.)

Bibliografia

Edizioni e commenti

Testi: *Sophoclis fabulae* ed. A.C. PEARSON, Oxford 1924 (OCT); *Sophocle*, par A. DAIN-P. MAZON, 3 voll., Paris 1955-60 (BL); *Sophoclis Tragoediae*, ed. R.D. DAWE, 2 voll., Leipzig 1975-79 (BT); *Tragedie e frammenti di Sofocle*, a c. di G. PADUANO, 2 voll., Torino 1982 (UTET). Di imminente pubblicazione la nuova edizione sofoclea della collezione OCT, curata da H. LLOYD-JONES e N.G. WILSON. Edizioni commentate complete: *Sophocles, The Plays and the Fragments*, ed. with English notes and introd. by L. CAMPBELL, I, Oxford 1879[2]; II, Oxford 1881; *Sophocles, The Plays and

the Fragments, with crit. notes, comm. and transl. by R.C. JEBB, 7 voll., Cambridge 1883-96; *Sophokles*, edd. F. SCHNEIDEWIN-A. NAUCK, rev. E. BRUHN (*OT* 1910; *El.* 1912; *Ant.* 1913) – L. RADERMACHER (*OC* 1909; *Phil.* 1911; *Aj.* 1913; *Tr.* 1914), Berlin; *The Plays of Sophocles. Commentaries*, by J.C. KAMERBEEK, 7 voll., Leiden 1959-84 (solo commento); *Sophoclis fabulae*, ed. A. COLONNA, I-III, Torino 1975-83. Edizioni commentate di singoli drammi: *Aj.*: *Ajax*, comm. par J. de ROMILLY, Paris 1920; *Ajax*, ed. by W.B. STANFORD, Toronto 1963. *Ant.*: *Antigone*, erkl. mit einer Einl. versehen von G. MUELLER, Heidelberg 1967 (solo commento). *El.*: *Electra*, erklärt von G. KAIBEL, Leipzig 1896 (rist. Stuttgart 1967); *Electra*, ed. by J.H. KELLS, Cambridge 1973. *OT*: *Edipo Re*, a c. di O. LONGO, Firenze 1972; *Oedipus Rex*, ed. by R.D. DAWE, Cambridge 1982. *Phil.*: *Philoctetes*, ed. by T.B.L. WEBSTER, Cambridge 1970. *Tr.*: O. LONGO, *Commento linguistico alle «Trachinie» di Sofocle*, Padova 1968 (solo commento); *Trachiniae*, ed. by P.E. EASTERLING, Cambridge 1982. *Ichneutae*: Ἰχνευταί, rec. et ill. V. STEFFEN, Warszawa 1960; *Ichneutai*, intr., testo crit., interpret. e comm. a c. di E.V. MALTESE, Firenze 1982. *Inachus*: D.F. SUTTON, *Inachus*, Meisenheim am Glan 1979. *Fragmenta*: *The Fragments of Sophocles*, ed. A.C. PEARSON, Cambridge 1917 (rist. Amsterdam 1963); R. CARDEN, *The papyrus fragments of Sophocles*, Berlin-New York 1974; *Tragicorum Graecorum fragmenta*, IV. *Sophocles*, ed. S. RADT, Berlin 1977. Scoli: *Scholia in Sophoclis tragoedias septem ex codicibus aucta et emendata*, ed. G. DINDORF, Oxford 1852; *Scholia in Sophoclis tragoedias vetera e codice Laurentiano denuo collato*, ed. P.N. PAPAGEORGIUS, Leipzig 1888 (BT). *Aj.*: Τὰ ἀρχαῖα σχόλια εἰς Αἴαντα, éd. par G.A. CHRISTODOULOU, Athens 1977. *OC*: *Scholia in Sophoclis Oedipum Coloneum*, rec. V. DE MARCO, Roma 1952. *OT*: *Scholia Byzantina in Sophoclis Oedipum Tyrannum*, ed. O. LONGO, Padova 1971.

Traduzioni

Italiane: a) globali: G. LOMBARDO RADICE, *Sofocle, Le tragedie*, Torino 1948 (1976[6]); G. PADUANO, *Tragedie e frammenti di Sofocle*, cit. b) parziali: S. QUASIMODO, *Elettra*, Milano 1954; ID., *Edipo Re*, Milano 1983[3]; E. SAVINO, *Aiace, Elettra, Trachinie, Filottete*, Milano 1981; F. FERRARI, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, Milano 1982; R. CANTARELLA, *Edipo re, Edipo a Colono, Antigone* (ed. cur. M. CAVALLI-D. DEL CORNO), Milano, 1982; E. BONO, *Edipo re, Edipo a Colono, Antigone*, Milano 1985[7]; E. SAVINO, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, Milano 1988.

Studi

Rassegne bibliografiche: H. FRIIS JOHANSEN, *Sophocles 1939-1959*, «Lustrum» 7 (1962), pp. 94-288; H. DILLER (ed.), *Sophokles*, Darmstadt 1967, pp. 537-46 (*Literatur-Übersicht*); H. STROHM, *Griechische Tragödie, Sophokles*, «AAHG» 24 (1971), pp. 129-62; 26 (1973), pp. 1-5; 30 (1977), pp. 129-44; R.G. BUXTON, *Sophocles*, Oxford 1984 («G&R», New surveys in the classics 16). Studi generali: T. von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Die dramatische Technik des Sophokles*, Berlin 1917; G. PERROTTA, *Sofocle*, Milano 1935 (rist. Roma 1963); C.M. BOWRA, *Sophoclean tragedy*, Oxford 1944; K. REINHARDT, *Sophokles*, Frankfurt am Main 1947[3]; A.J.A. WALDOCK, *Sophocles the dramatist*, Cambridge 1951; C.H. WHITMAN, *Sophocles: a study of heroic humanism*, Cambridge Mass. 1951; G.M. KIRKWOOD, *A study of Sophoclean drama*, Ithaca-New York 1958; H. DILLER - W. SCHADEWALDT - A. LESKY, *Gottheit und Mensch in der Tragödie des Sophokles*, Darmstadt 1963; A. MADDALENA, *Sofocle*, Torino 1963[2]; B.M.W. KNOX, *The heroic temper: studies in sophoclean tragedy*, Berkeley-Los Angeles 1964; R.M. TORRANCE, *Sophocles: some bearings*, «HSCPh» 69 (1965), pp. 269-327; T. WOODARD, *Sophocles, a collection of critical essays*, Englewood Cliffs, N.J. 1966; H. DILLER (ed.), *Sophokles*, Darmstadt 1967 (Wege der Forschung 95); T.B.L. WEBSTER, *An introduction to Sophocles*, London 1969[2]; W. SCHADEWALDT, *Hellas und Hesperien*, I, Zürich-Stuttgart 1970, pp. 369-434; M. UNTERSTEINER, *Sofocle*, Milano 1974[2]; R.W.B. BURTON, *The chorus in Sophocles' tragedies*, Oxford 1980; R.P. WINNINGTON-INGRAM, *Sophocles: an interpretation*, Cambridge 1980; CH. SEGAL, *Tragedy and civilization: an interpretation of Sophocles*, Cambridge Mass. 1981; A. MACHIN, *Cohérence et continuité dans le théâtre de Sophocle*, Quebec 1981; D. SEALE, *Vision and stagecraft in Sophocles*, London 1982; E. MEDDA, *La forma monologica. Ricerche su Omero e Sofocle*, Pisa 1983; A. KISO, *The lost Sophocles*, New York... 1984; D.F. SUTTON, *The lost Sophocles*, Lanham... 1984; V. HÖSLE, *Die Vollendung der Tragödie im Spätwerk des Sophokles*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1984, trad. it.: *Il compimento della tragedia nell'opera tarda di Sofocle*, Napoli 1986; V. DI BENEDETTO, *Sofocle*, Firenze 1986. Singole tragedie: *Aj.*: L. MASSA POSITANO, *L'unità dell'Aiace di Sofocle*, Napoli 1946; B.M.W. KNOX, *The* Ajax *of Sophocles*, «HSCPh» 65 (1961), pp. 1-37; M. SIMPSON, *Sophocles'* Ajax: *his madness and transformation*, «Arethusa» 2 (1969), pp. 88-103; M. SICHERL, *The tragic issue in Sophocles'* Ajax, «Yale Classical Studies» 25 (1977), pp. 67-98; J.P. POE, *Genre and meaning in Sophocles' Ajax*, Frankfurt 1987. *Ant.*: R.F. GOHEEN, *The imagery of Sophocles' Antigone*, Princeton 1951; D.A. HESTER, *Sophocles the unphilosophical*, «Mnemosyne» 24 (1971), pp. 11-59; H. ROHDLICH, *Antigone: Beitrag zu einer Theorie des sophokleischen Helden*, Heidelberg 1980. *El.*: H. FRIIS JOHANSEN, *Die* Elektra *des Sophokles: Versuch einer neuen Deutung*, «Classica et Mediaevalia» 25 (1964), pp. 8-32; C.P. SEGAL, *The* Elektra *of Sophokles*, «TAPhA» 97 (1966), pp. 473-545; H.-J. NEWIGER, *Hofmannsthals* Elektra *und die griechische Tragödie*, «Arcadia» 4 (1969), pp. 138-63. *OC*: I.M. LINFORTH, *Religion and drama in «Oedipus at Colonus»*, Berkeley 1951 (Univ. of Calif. Publ. in Class. Phil. XIV.4); P.E. EASTERLING, *Oedipus and Polynices*, «PCPhS» 13 (1967), pp. 1-13; P. BURIAN, *Suppliant and saviour:* Oedipus at Colonus, «Phoenix» 28 (1974), pp. 408-29; P. VIDAL-NAQUET, *Œdipe entre deux cités. Essai sur l'Œdipe à Colone*, «Metis» 1 (1986), pp. 37-69. *OT*: B.M.W. KNOX, *Oedipus at Thebes*, New Haven-London 1957; E.R. DODDS, *On misunderstanding the* Oedipus Rex, «G&R» 13 (1966), pp. 37-49; A. CAMERON, *The identity of Oedipus the king*, New York 1968; M.J. O'BRIEN (ed.), *Twentieth-century interpretations of Oedipus Rex*, Englewood Cliffs, N.J. 1968; C.W. MÜLLER, *Zur Datierung des sophokleischen Ödipus*, Wiesbaden 1984; *Atti delle giornate di studio su Edipo, Torino 11-12-13 aprile 1983*, a c. di R. UGLIONE, Torino 1984. *Phil.*: O.P. TAPLIN, *Significant actions in Sophocles'* Philoctetes, «GRBS» 12 (1971), pp. 25-44; P. VIDAL-NAQUET, *Le* Philoctète *de Sophocle*, in P. VERNANT - P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1973, trad. it.: *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino 1976; J. SCHMIDT, *Sophokles Philoktet: eine Strukturanalyse*, Heidelberg 1973; P.E. EASTERLING, Philoctetes *and modern criticism*, «Illinois Classical Studies» 3 (1978), pp. 27-39. *Tr.*: P.E. EASTERLING, *Sophocles'* Trachiniae, «BICS» 15 (1968), pp. 58-69; C.P. SEGAL, *Sophocles'* Trachiniae: *myth, poetry, and heroic values*, «Yale Classical Studies» 25 (1977), pp. 99-158. Stile: *Sophocles, The Plays and the Fragments*, ed. L. CAMPBELL, I, cit., pp. 1-107; F.R. EARP, *The style of Sophocles*, Cambridge 1944; A.A. LONG, *Language and thought in Sophocles*, London 1968; A.C. MOORHOUSE, *The syntax of Sophocles*, Leiden 1982 («Mnemosyne» suppl. 75). Metrica: O. SCHROEDER, *Sophoclis cantica*, Leipzig 1908; H. POHLSANDER, *Metrical studies in the lyrics of Sophocles*, Leiden 1964; A.M. DALE, *Metrical analyses of tragic choruses*, London 1971-81 («BICS» suppl. XXI.1-2). Trasmissione del testo: A. TURYN, *Studies in the manuscript tradition of the tragedies of Sophocles*, Urbana 1952; R.D. DAWE, *Studies on the text of Sophocles*, 3

voll., Leiden 1973-78; F. FERRARI, *Ricerche sul testo di Sofocle*, Pisa 1983.

Lessico

F. ELLENDT, *Lexicon Sophocleum*, Berlin 1872² (ed. riveduta da H. GENTHE, rist. Hildesheim 1958).

EURIPIDE

Vita

Nacque nel periodo 485/4 o nel 480, nel demo di File. Nome paterno: Mnesarco (o Mnesarchide). Morì nel 406 in Macedonia; i suoi ultimi anni, 408-406, trascorsero alla corte di Archelao a Pella. Gareggiò alle Dionisie per ventidue volte (la prima volta nel 455), ma solo in quattro occasioni ebbe la vittoria, l'ultima volta dopo la sua stessa morte, per il gruppo di drammi che includeva *Baccanti* e *Ifigenia in Aulide*. Non ebbe ruolo alcuno nella vita pubblica, a differenza di Sofocle. Fonti: un'antica *Vita* (ed. E. Schwartz, *Scholia in Euripidem* I [Berlin 1887] 1-8) e frammenti di una *Vita* scritta da Satiro (ed. G. Arrighetti, Pisa, 1964); Aristotele, *Retorica* 2.6.20, con scoli; Plutarco, *Vita di Nicia* 17 (tradizione di un viaggio di E. a Siracusa; elegia sui caduti in quei luoghi); si veda P.T. Stevens, *Euripides and the Athenians*, «JHS» 76 (1956) 87-94; M. Lefkowitz, *The Euripides Vita*, «GRBS» 20 (1979) 188-210. Il materiale biografico in nostro possesso è inattendibile: per la maggior parte scaturisce da scontate parodie comiche; cfr. M. Lefkowitz, *The lives of the Greek poets* (London 1981) 88-104. Può esserci qualcosa di vero nell'insinuazione aristofanesca (*Rane* 1048) che E. avesse avuto poca fortuna nel matrimonio, ed è certo che uno dei suoi figli (o nipoti) di nome Euripide, fu anch'egli poeta tragico. Nella tradizione aneddotica, l'unico punto che possa vantare una sua base concreta è il ritratto di E. come intellettuale schivo, padrone di una ricca biblioteca personale (cfr. Aristofane, *Rane* 943 e 1409).

Opere

Le *Vite* registrano un totale di novantadue opere, Suda di settantotto; l'ultima cifra esprime probabilmente la forza numerica dei drammi ancora disponibili per la lettura dei dotti alessandrini. Superstiti: tragedie (quando vengono suggerite date approssimate, esse sono basate sui criteri metrici proposti da T. Zieliński, *Tragodoumenon libri tres* II [Cracow 1925]): *Alcesti* (andata in scena nel 438: dramma prosatiresco), *Medea* (431), *Eraclidi* (ca. 430), *Ippolito* (428), *Andromaca* (425), *Ecuba* (ca. 424), *Supplici* (ca. 424), *Ione* (ca. 418/17), *Elettra* (417: forse 413), *Hercules furens* (ca. 417), *Troiane* (415), *Ifigenia in Tauride* (ca. 413), *Elena* (412), *Fenicie* (dopo il 412, prima del 408), *Oreste* (408), *Baccanti* e *Ifigenia in Aulide* (entrambe andate in scena postume, probabilmente nel 405). Abbiamo inoltre *Reso* (se l'opera superstite è di mano d'Euripide sarebbe la sua più antica opera a noi giunta). Dramma satiresco: *Ciclope*: si veda D.F. Sutton, *The date of Euripides' Cyclops* (Ann Arbor 1974). Opere perdute o frammentarie (in ordine alfabetico secondo il titolo greco, come in *TGF*: per i drammi satireschi si veda D.F. Sutton «HSCPh» 78, 1974, 140-3), *Egeo*, *Eolo*, *Alessandro*, *Alcmeone attraverso Corinto*, *Alcmeone attraverso Psofi*, *Alcmena*, *Alope* o *Cercione*, *Andromeda*, *Antigone*, *Archelao*, *Auge*, *Autolico* (sat., forse prima e seconda versione: si veda D.F. Sutton, «Eos» 62, 1974, 49-53), *Bellerofonte*, *Busiride* (sat.), *Danae*, *Dictys*, *Epeo*, *Eretteo*, *Euristeo* (sat.), *Theristai* «Mietitori» (sat.), *Teseo*, *Tieste*, *Ino*, *Issione*, *Ippolito*, *Cadmo*, *Cresfonte*, *Cretesi*, *Crete*, *Lamia*, *Licimnio*, *Melanippe* (*hē sophē* «la saggia» e *hē desmotis* «la prigioniera»), *Meleagro*, *Misi*, *Edipo*, *Eneo*, *Enomao*, *Palamede*, *Peliadi*, *Peleo*, *Plistene*, *Poliido* o *Glauco*, *Protesilao*, *Stenebea*, *Sisifo* (sat.), *Scirone* (sat.), *Sciri*, *Sileo* (sat.), *Telefo*, *Temenide*, *Temeno*, *Ipsipile*, *Fetonte*, *Filottete*, *Fenice*, *Frisso*, *Crisippo*. Opere attribuite dagli Alessandrini a Crizia: *Piritoo*, *Radamanto*, *Tennes* (si veda p. 617).

Bibliografia

Edizioni e commenti

Testi: *Euripidis Fabulae*, ed. G. MURRAY, 3 voll., Oxford 1902-09 (OCT); *Euripide*, texte établi et traduit per L. MÉRIDIER-L. PARMENTIER-H. GRÉGOIRE-F. CHAPOUTHIER-J. MEUNIER, 7 voll., Paris 1923-83 (BL; manca il *Reso*); *Euripidis Tragoediae*, ed. J. DIGGLE, I-II, Oxford 1981-84 (OCT; manca il III vol.); *Helena*, ed. K. ALT, Leipzig 1964 (BT); *Heraclides*, ed. A. GARZYA, Leipzig 1972 (BT); *Hecuba*, ed. S.G. DAITZ, Leipzig 1973 (BT); *Orestes*, ed. W. BIEHL, Leipzig 1975 (BT); *Andromacha*, ed. A. GARZYA, Leipzig 1978 (BT); *Ion*, ed. W. BIEHL, Leipzig 1979 (BT); *Alcestis*, ed. A. GARZYA, Leipzig 1980 (BT); *Iphigenia in Tauris*, ed. D. SANSONE, Leipzig 1981 (BT); *Bacchae*, ed. E. CHR. KOPFF, Leipzig 1982

(BT); *Cyclops*, ed. W. BIEHL, Leipzig 1983 (BT); *Supplices*, ed. C. COLLARD, Leipzig 1984 (BT); *Iphigenia Aulidensis*, ed. H. CHR. GUNTHER, Leipzig 1988 (BT). Edizioni commentate complete o parziali: F.A. PALEY, *Euripides*, 3 voll., London 1889³; H. WEIL, *Sept tragédies d'Euripide*, Paris 1905³ (*Hipp. Med. Hec. IA IT El. Or.*). Edizioni commentate di singoli drammi: *Alc.*: *Alcestis*, ed. A.M. DALE, Oxford 1954. *Andr.*: *Andromaca*, intr., testo e comm. a c. di A. GARZYA, Napoli 1963²; *Andromacha*, ed. by P.T. STEVENS, Oxford 1971. *Bacch.*: *Bacchae*, ed. E.R. DODDS, Oxford 1960²; *Les Bacchantes*, par J. ROUX, I-II, Paris 1970-72. *Cycl.*: *Il Ciclope*, ed. V. DE FALCO, Napoli 1936; *Cyclops*, by R.G. USSHER, Roma 1978; *Cyclops*, with intr. and comm. by R. SEAFORD, Oxford 1984; *Kyklops*, erkl. von W. BIEHL, Heidelberg 1986. *El.*: *Electra*, ed. by J.D. DENNISTON, Oxford 1939. *Hel.*: *Helen*, ed. by A.M. DALE, Oxford 1967; *Helena*, hrsg. und erkl. von R. KANNICHT, 2 voll., Heidelberg 1969. *HF*: *Herakles*, von U. von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, 3 voll., Berlin 1895² (rist. Darmstadt 1959); *Heracles*, with intr. and comm. by G.W. BOND, Oxford 1981. *Heraclid.*: *Eraclidi*, a c. di A. GARZYA, Roma 1958. *Hipp.*: *Hippolytos*, ed. by W.S. BARRETT, Oxford 1964. *Ion*: *Ion*, erkl. von U. von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Berlin 1926 (rist. 1969); *Ion*, ed. by A.S. OWEN, Oxford 1939. *IA*: *The Iphigeneia at Aulis of Euripides*, ed. by E.B. ENGLAND, London 1891 (rist. New York 1979). *IT*: *Iphigenia in Tauris*, ed. by M. PLATNAUER, Oxford 1938 (rist. 1952). *Med.*: *Medea*, ed. by D.L. PAGE, Oxford 1938; *Medea*, a c. di G. TEDESCHI, Firenze 1985. *Or.*: *Orestes*, erkl. von W. BIEHL, Berlin 1965 (solo commento); *Orestes*, a c. di V. DI BENEDETTO, Firenze 1965; *Orestes*, with intr. and comm. by C.M. WILLINK, Oxford 1986. *Phoen.*: *The Phoenissae*, ed. by A.C. PEARSON, London 1909 (rist. New York 1979). *Suppl.*: *Supplices*, ed. by C. COLLARD, 2 voll., Groningen 1975; *Le Supplici*, a c. di C. FUCARINO, Palermo 1985. *Tr.*: *Troades*, ed. by K.H. LEE, London 1976. *Fragmenta*: *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, ed. A. NAUCK, Leipzig 1889² (rist. Hildesheim 1964, con *Supplementum* a c. di B. SNELL), pp. 361-716; H. von ARNIM, *Supplementum Euripideum*, Bonn 1913; C. AUSTIN, *Nova Fragmenta Euripidea in papyris reperta*, Berlin 1968; G.A. SEECK et al. (edd.), *Euripides, Sämtliche Tragödien und Fragmente*, VI, München 1981 (con trad. tedesca dei frammenti). Bibliografia: H.J. METTE, *Die Bruchstücke*, «Lustrum» 12 (1967); 13 (1968), pp. 284-403, 569-71; 17 (1973-4), pp. 5-26; 23-24 (1981-82); 25 (1983), pp. 5-13; 27 (1985), pp. 23-6; H. van LOOY, *Zes verloren Tragedies van Euripides*, Brussel 1964; T.B.L. WEBSTER, *The Tragedies of Euripides*, London 1967. *Singoli drammi* (edizioni e studi): *Aeolus*: S. JÄKEL, *The Aiolos of Euripides*, «Grazer Beiträge» 8 (1979), pp. 101-18. *Alexander*: B. SNELL, *Euripides Alexandros und andere Strassburger Papyri mit Fragmenten griechischer Dichter*, Berlin 1937 («Hermes» suppl. 5); R.A. COLES, *A new Oxyrhynchus papyrus: the hypothesis of Euripides'* Alexandros, London 1974 («BICS» suppl. XXXII). *Antiope*: *L'Antiope d'Euripide*, éd. comm. par J. KAMBITSIS, Athènes 1972; B. SNELL, *Scenes from Greek drama*, Berkeley-Los Angeles 1964, pp. 70-98. *Archelaus: Kresphontes und Archelaos*, intr. text and comm. by A. HARDER, Leiden 1985 («Mnemosyne» suppl. 87); L. DI GREGORIO, *L'Archelao di Euripide: tentativo di ricostruzione*, «Aevum» 62 (1988), pp. 16-49. *Bellerophon*: L. DI GREGORIO, *Il Bellerofonte di Euripide*, «Civiltà classica e cristiana» 4 (1983), pp. 159-213; 365-82. *Cresphontes*: *Cresfonte*, a c. di O. MUSSO, Milano 1974; *Kresphontes und Archelaos...*, by A. HARDER, cit. *Cretenses*: *I Cretesi*, a c. di R. CANTARELLA, Milano 1963. *Erechteus*: *Eretteo*, a c. di P. CARRARA, Firenze 1977. *Hypsipyle*: *Hypsipyle*, ed. by G.W. BOND, Oxford 1963; *Hypsipyle*, by W.E.H. COCKLE, Roma 1987. *Oedipus*: L. DI GREGORIO, *L'Edipo di Euripide*, «Civiltà classica e cristiana» 1 (1980), pp. 49-94. *Phaeton*: *Phaeton*, ed. J. DIGGLE, Cambridge 1970. *Telephus*: *The Telephus of Euripides*, by E.W. HANDLEY-J. REA, London 1957 («BICS» suppl. V). *Scholia*: *Scholia in Euripidem*, ed. E. SCHWARTZ, 2 voll., Berlin 1887-91; O.L. SMITH, *Scholia metrica anonyma in Euripidis Hecubam Orestem Phoenissas*, Copenhagen 1977; S.G. DAITZ, *The scholia in the Jerusalem palimpsest of Euripides*, Heidelberg 1979.

Traduzioni

Italiane: a) globali: AA.VV., *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, a c. di C. DIANO, Firenze 1975²; F.M. PONTANI, *Euripide, Tutte le tragedie*, 3 voll., Roma 1977. b) parziali: O. MUSSO, *Tragedie di Euripide*, I, Torino 1980 (UTET; *Cycl. Alc. Med. Heraclid. Hipp. Andr.*); F. FERRARI, *Medea, Troiane, Baccanti*, con intr. di V. DI BENEDETTO, Milano 1982. Inglese: D. GREENE-R. LATTIMORE, *The complete Greek tragedies*, Chicago 1953-72.

Studi

Studi generali: G. MURRAY, *Euripides and his age*, London 1913, trad. it.: *Euripide e i suoi tempi*, Bari 1932; E.R. DODDS, *Euripides the irrationalist*, «CR» 43 (1929), pp. 97-104; G.M.A. GRUBE, *The drama of Euripides*, London 1941; F. MARTINAZZOLI, *Euripide*, Ro-

ma 1946; L.H.G. GREENWOOD, *Aspects of Euripidean tragedy*, Cambridge 1953; G. ZUNTZ, *The political plays of Euripides*, Manchester 1955; H. STROHM, *Euripides: Interpretationen zur dramatischen Form*, München 1957; AA.VV., *Euripide*, Genève 1960 (Entretiens Fondation Hardt 6); A. GARZYA, *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*, Napoli 1962; R. GOOSSENS, *Euripide et Athènes*, Bruxelles 1962; N.C. HOURMOUZIADES, *Production and imagination in Euripides*, Athens 1965; N. PETRUZZELLIS, *Euripide e la sofistica*, «Dioniso» 39 (1965), pp. 356-79; F. JOUAN, *Euripide et les légendes des chants cypriens*, Paris 1966; D.J. CONACHER, *Euripidean drama: myth, theme and structure*, Toronto 1967; G. PADUANO, *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide*, Pisa 1968; H. ROHDICH, *Die euripideische Tragödie*, Heidelberg 1968; W. STEIDLE, *Studien zum antiken Drama*, München 1968; E. SEGAL (ed.), *Euripides: a collection of critical essays*, Englewood Cliffs, N.J. 1968; E.R. SCHWINGE, *Euripides*, Darmstadt 1968 (Wege der Forschung 89); R.P. WINNINGTON-INGRAM, *Euripides* poietes sophos, «Arethusa» 2 (1969), pp. 127-42; V. DI BENEDETTO, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971; A. PIPPIN BURNETT, *Catastrophe survived*, Oxford 1971; C.H. WHITMAN, *Euripides and the full circle of myth*, Cambridge Mass. 1974; A. RIVIER, *Essai sur le tragique d'Euripide*, Paris 1975[2]; *Euripide: letture critiche*, a c. di O. LONGO, Milano 1976; R. AÉLION, *Euripide héritier d'Eschyle*, I-II, Paris 1983; *Directions in Euripidean criticism. A collection of essays*, ed. by P. BURIAN, Durham 1985; G. PADUANO, *Il Nostro Euripide, l'umano*, Firenze 1986. Studi su singoli drammi: *Alc.*: K. von FRITZ, *Euripides'* Alkestis *und ihre modernen Nachahmer und Kritiker*, «Antike und Abendland» 5 (1956), pp. 27-70; J. WILSON (ed.), *Twentieth-century interpretations of Euripides' Alkestis*, «Philologus» 116 (1972), pp. 32-52. *Andr.*: H. ERBSE, *Euripides'* Andromache, «Hermes» 94 (1966), pp. 276-97; P.D. KOVACS, *The Andromache of Euripides: an interpretation*, Chico 1980. *Bacch.*: R.P. WINNINGTON-INGRAM, *Euripides and Dionysus: an interpretation of the Bacchae*, Cambridge 1948; J. de ROMILLY, *Le thème du bonheur dans les* Bacchantes, «REG» 76 (1963), pp. 361-80; CH. SEGAL, *Dionysiac poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton 1982; H. ORANJE, *Euripides' Bacchae. The play and its audience*, Leiden 1984 («Mnemosyne» suppl. 78). *El.*: K. MATTHIESSEN, *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena*, Göttingen 1964; G. BASTA DONZELLI, *Studio sull'Elettra di Euripide*, Catania 1978. *Hec.*: G. KIRKWOOD, *Hecuba and Nomos*, «TAPhA» 78 (1947), pp. 61-8; W.H. ADKINS, *Values in Euripides'* Hecuba *and* Hercules Furens, «CQ» n.s. 16 (1966), pp. 193-219. *Hel.*: CH. SEGAL, *The two worlds of Euripides'* Helen, «TAPhA» 102 (1971), pp. 553-614; G. CERRI, *La Madre degli Dei nell'Elena di Euripide. Tragedia e rituale*, «Quaderni di Storia» 9 (1983), pp. 155-95. *HF*: H.H.O. CHALK, *Arete and Bia in Euripides'* Herakles, «JHS» 82 (1962), pp. 7-18; J.C. KAMERBEEK, *Unity and meaning of Euripides'* Heracles, «Mnemosyne» s. IV, 19 (1966), pp. 1-16. *Heraclid.*: J.W. FITTON, *The* Suppliant Women *and* Herakleidae *of Euripides*, «Hermes» 89 (1961), pp. 430-61; A. LESKY, *On the* Heraclidae *of Euripides*, «Yale Classical Studies» 25 (1977), pp. 227-38; P. BURIAN, *Euripides'* Heraclidae: *an interpretation*, «Classical Philology» 72 (1977), pp. 1-21. *Hipp.*: B.M.W. KNOX, *The* Hippolytus *of Euripides*, «Yale Classical Studies» 13 (1952), pp. 3-31 = *Word and action*, Baltimore 1979, pp. 205-30; R.P. WINNINGTON-INGRAM, Hippolytus: *a study in causation*, in *Euripide*, Genève 1960 (Entretiens Fond. Hardt 6), pp. 171-97. *Ion*: C. WOLFF, *The design and myth in Euripides'* Ion, «HSCPh» 69 (1965), pp. 169-94; B.M.W. KNOX, *Euripidean comedy*, in *Word and action*, cit., pp. 250-74; U. ALBINI, *Lo Ione, o dell'inventiva euripidea*, «PP» 35 (1980), pp. 321-32. *IA*: D.L. PAGE, *Actors' interpolations in Greek tragedy... with special reference to Euripides' Iphigeneia in Aulis*, Oxford 1934; E. MASARACCHIA, *Il sacrificio nell'Ifigenia in Aulide*, «QUCC» 1983, pp. 43-77. *IT*: G. ZUNTZ, *Die* Taurische Iphigenie *des Euripides*, «Die Antike» 9 (1933), pp. 245-54. *Med.*: G. TARDITI, *Euripide e il dramma di Medea*, «RFIC» 35 (1957), pp. 354-71; B. GENTILI, *Il «letto insaziato» di Medea e il tema dell'*adikia *a livello amoroso nei lirici (Saffo, Teognide) e nella* Medea *di Euripide*, «SCO» 21 (1972), pp. 60-72; B.M.W. KNOX, *The* Medea *of Euripides*, «Yale Classical Studies» 25 (1977), pp. 193-225 = *Word and action*, cit., pp. 295-322; P. PUCCI, *The violence of pity in Euripides' Medea*, Ithaca-New York 1980. *Or.*: N.A. GREENBERG, *Euripides'* Orestes: *an interpretation*, «HSCPh» 66 (1962), pp. 157-92; E. RAWSON, *Aspects of Euripides'* Orestes, «Arethusa» 5 (1972), pp. 155-67; M. van der VALK, *Sur l'Oreste d'Euripide*, «Revue des Études Anciennes» 86 (1984), pp. 171-92. *Phoen.*: E. FRAENKEL, *Zu den* Phoenissen *des Euripides*, München 1963 (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie des Wissenschaften 1963, 1); J. de ROMILLY, *Les Phéniciennes d'Euripide*, «RPh» 39 (1965), pp. 28-47; E. RAWSON, *Family and fatherland in Euripides'* Phoenissae, «GRBS» 11 (1970), pp. 109-27; CH. MUELLER-GOLDINGEN, *Untersuchungen zu den Phönissen des Euripides*, Stuttgart 1985. *Rhes.*: W. RITCHIE, *The authenticity of the Rhesus of Euripides*, Cambridge 1964; H.D.F. KITTO, *The* Rhesus *and related matters*, «Yale Classical Studies» 25

(1977), pp. 317-50. *Suppl.*: M. DI MARCO, *Il dibattito politico nell'agone delle Supplici di Euripide. Motivi e forme*, «Helikon» 20-1 (1980-81), pp. 163-205. *Tr.*: T.C.W. STINTON, *Euripides and the judgment of Paris*, London 1965; R. SCODEL, *The Trojan trilogy of Euripides*, Göttingen 1980. Trasmissione del testo: A. TURYN, *The Byzantine manuscript tradition of the tragedies of Euripides*, Urbana 1957; A. PERTUSI, *La scoperta di Euripide nel primo Umanesimo*, «Italia medievale e umanistica» 3 (1960), pp. 101-52; ID., *Il ritorno alle fonti del teatro greco classico. Euripide nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, «Byzantion» 33 (1963), pp. 391-426; G. ZUNTZ, *An inquiry into the transmission of the plays of Euripides*, Cambridge 1965; V. DI BENEDETTO, *La tradizione manoscritta euripidea*, Padova 1965; A. TUILIER, *Recherches critiques sur la tradition du texte d'Euripide*, Paris 1969; S.G. DAITZ, *The Jerusalem palimpsest of Euripides*, Berlin 1970; A. TUILIER, *Étude comparée du texte et des scholies d'Euripide*, Paris 1972; K. MATTHIESSEN, *Studien zur Textüberlieferung der Hekabe des Euripides*, Heidelberg 1974; J. DIGGLE, *Studies on the text of Euripides*, Oxford 1981; D.J. MASTRONARDE - J.M. BREMER, *The textual tradition of Euripides' Phoinissai*, Berkeley 1982. Stile: W. BREITENBACH, *Untersuchungen zur Sprache des euripideischen Lyrik*, Stuttgart 1934 (rist. Hildesheim 1967); W. LUDWIG, *Sapheneia: ein Beitrag zur Formkunst im Spätwerk des Euripides*, Tübingen 1954; E.R. SCHWINGE, *Die Verwendung der Stichomythie in den Dramen des Euripides*, Heidelberg 1968; S.A. BARLOW, *The imagery of Euripides*, London 1974²; P.T. STEVENS, *Colloquial expressions in Euripides*, Wiesbaden 1976 («Hermes» suppl. 38).

Lessici

J.H. ALLEN - G. ITALIE, *Concordance to Euripides*, Berkeley-Los Angeles-London 1954; CHR. COLLARD, *Supplement to the Allen and Italie concordance to Euripides*, Groningen 1971.

TRAGEDIOGRAFI MINORI

Vite, frammenti, indici

Le testimonianze antiche sono raccolte in B. Snell, *Tragicorum Graecorum fragmenta* I (Göttingen 1971). Questo volume contempla anche il testo dei frammenti e va così a sostituire *TGF* di Nauck 719-833. Il volume di Snell non ha *index verborum*: l'edizione del Nauck gode invece di un indice che si riferisce al complesso della materia, *Tragicae dictionis index spectans ad Tragicorum Graecorum fragmenta* (Petersburg 1892, rist. Hildesheim 1962). Discussione e bibliografia in Lesky, *TDH* 523 sgg.; B. Snell, *Szenen aus griechischen Dramen* (Berlin 1971): G. Xanthakis-Karamanos, *Studies in fourth-century tragedy* (Athens 1980).

Bibliografia

Testimonia, frammenti, indici

I *testimonia* antichi e i frammenti sono raccolti in *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, I (*Testimonia et fragmenta tragicorum minorum*), ed. B. SNELL, Göttingen 1986² (ed. corretta e ampliata da R. KANNICHT); II (*Fragmenta adespota*), edd. R. KANNICHT - B. SNELL, Göttingen 1981. Il vol. II è provvisto di *Indices* ai due volumi. Bibliografia: P. VENINI, *Note sulla tragedia ellenistica*, «Dioniso» 16 (1953), pp. 3-26; G.M. SIFAKIS, *Studies in the History of Hellenistic Drama*, London 1967; A. LESKY, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972³, p. 523 sgg.; B. SNELL, *Szenen aus griechischen Drama*, Berlin 1971; B. GENTILI, *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro ellenistico e teatro romano arcaico*, Roma-Bari 1977; G. XANTHAKIS-KARAMANOS, *Studies in fourth-century tragedy*, Athens 1980; I. GALLO, *Teatro ellenistico minore*, Roma 1981; S. DARIS, *Lo spettacolo nei papiri greci*, «Aevum Antiquum» 1 (1988), pp. 77-93.

Singoli autori

Acheo: C. DRAGO, *Acheo: un satirografo minore del V secolo*, «Dioniso» 5 (1936), pp. 231-42. Agatone: P. LÉVÊQUE, *Agathon*, Paris 1955. Cheremone: C. COLLARD, *On the tragedian Chaeremon*, «JHS» 90 (1970), pp. 22-34. Crizia: A. von BLUMENTHAL, *Der Tyrann Kritias als Dichter und Schriftsteller*, Stuttgart 1923; D.F. SUTTON, *Critias and atheism*, «CQ» 31 (1981), pp. 33-8. Ezechiele: H. JACOBSON, *The Exagoge of Ezekiel*, Cambridge 1983; P.P. FORNARO, *La voce fuori scena*, Torino 1982. Ione di Chio: A. von BLUMENTHAL, *Ion von Chios. Die Reste seiner Werke*, Stuttgart-Berlin 1935.

IL DRAMMA SATIRESCO

Opere

Euripide, *Ciclope*: si veda D.F. Sutton, *The date of Euripides' Cyclops* (Ann Arbor 1974). Abbiamo consistenti frammenti papiracei dell'eschileo *Dictyulci*, della «Commedia di Dike», dei *Theoroi* o *Isthmiastai*; degli *Ichneutai* «Segugi» di Sofocle, del suo *Inaco* e di un anonimo *Eneo* (o *Scheneo*): la paternità sofoclea di quest'ultima opera è resa più plausibile da *P. Oxy.* 2453; cfr. introd. a D.L. Page, *Select papyri* III, Loeb, 1941. Abbiamo ipotesi di drammi satireschi euripidei in *P. Oxy.* 27.2455. Per le opere perdute, si vedano le note in quest'Appendice a Eschilo, Sofocle, Euripide; si veda inoltre D.F. Sutton «A handlist of satyr plays», «HSCPh» 78 (1974) 107-43. Riferimenti bibliografici in R.A. Pack, *The Greek and Latin literary texts from Graeco-Roman Egypt*, 2ª ed. (Ann Arbor 1965) alla voce «satyr play» e ai singoli autori.

Bibliografia

Edizioni e commenti

Oltre ad edizioni e commenti citati nelle sezioni relative ai tre grandi tragici, cfr.: *Satyrographorum Graecorum fragmenta*, ed. W. STEFFEN, Poznań 1952. Per i drammaturghi minori cfr. *Tragicorum Graecorum fragmenta*, I, ed. B. SNELL, Göttingen 1986² (ed. corretta e ampliata da R. KANNICHT); II, ed. R. KANNICHT - B. SNELL, Göttingen 1981.

Studi

Generali: W. ALY, *Satyrspiel*, in *RE* IIA.2 (1925), coll. 235-47; W. SUSS, *De Graecorum fabulis satyricis*, Dorpat 1929; L. CAMPO, *I drammi satireschi della Grecia antica*, Milano 1947; P. GUGGISBERG, *Das Satyrspiel*, Zürich 1947; L.E. ROSSI, *Il dramma satiresco attico. Fama, fortuna e funzione di un genere letterario antico*, «Dialoghi di Archeologia» 6 (1972), pp. 248-302; N.C. HOURMOUZIADES, *Satyrika*, Athens 1974; B. SEIDENSTICKER, *Das Satyrspiel*, in G.A. SEECK, *Das griechische Drama*, Darmstadt 1979, pp. 204-57; W. STEFFEN, *De Graecorum fabulis satyricis*, Wroclaw 1979; D.F. SUTTON, *The Greek satyr play*, Meisenheim am Glan 1980; I. GALLO, *Satireschi (drammaturghi)*, in *Dizionario degli scrittori greci e latini*, diretto da F. DELLA CORTE, III, Milano 1987, pp. 1915-25. Testimonianze figurative: F. BROMMER, *Satyrspiele*, Berlin 1959²; T.B.L. WEBSTER, *Monuments illustrating tragedy and satyr play*, London 1967² («BICS» suppl. XX); A.D. TRENDALL - T.B.L. WEBSTER, *Illustrations of Greek drama*, London 1971, cap. II. Eschilo: A. SETTI, *Eschilo satirico*, «Annali della Scuola Normale di Pisa» 17 (1948), pp. 1-36; R.G. USSHER, *The other Aeschylus*, «Phoenix» 31 (1977), pp. 287-99. Sofocle: W.N. BATES, *The satyr-dramas of Sophocles*, in *Classical studies presented to Edward Capps*, Princeton 1936, pp. 14-23; R.J.D. CARDEN, *Notes on Sophocles' Ichneutai*, «BICS» 18 (1971), pp. 39-45; C. PIRAINO, *Per una ricostruzione della parte mancante degli Ichneutai sofoclei*, «Helikon» 18-9 (1978-79), pp. 141-60; E.V. MALTESE, *A proposito degli Ichneutae di Sofocle*, «Maia» n.s. 31 (1979), pp. 117-26. Euripide: W. WETZEL, *De Euripidis fabula satyrica quae Cyclops inscribitur cum Homerico comparata exemplo*, Wiesbaden 1965; A. PIPPIN BURNETT, *Catastrophe survived*, Oxford 1971; L.E. ROSSI, *Il Ciclope di Euripide come* Komos *mancato*, «Maia» 23 (1971), pp. 10-38; W. STEFFEN, *The satyr-dramas of Euripides*, «Eos» 69 (1971), pp. 203-26; L. PAGANELLI, *Echi storico-politici nel Ciclope euripideo*, Padova 1979 (Proagones 18); D. KONSTAN, *An anthropology of Euripides' Cyclops*, «Ramus» 10 (1981), pp. 87-103.

LA COMMEDIA

Bibliografia generale

Rassegne bibliografiche

K.J. DOVER, *Greek Comedy*, in M. PLATNAUER (ed.), *Fifty years (and twelve) of classical scholarship*, Oxford 1968

W. KRAUS, *Griechische Komödie*, 1.1: *Alte Komödie und Epicharm*, «AAHG» 24 (1971), pp. 161-80

ID., *Griechische Komödie*, 1.2.2: *Mittlere und Neue Komödie ausser Menander*, «AAHG» 28 (1975), pp. 1-18.

C.T. MURPHY, *A survey of recent work on Aristophanes and old comedy*, «CW» 49 (1956), pp. 201-11; 65 (1972), pp. 261-73.

Catalogo di poeti

C. AUSTIN, *Catalogus comicorum Graecorum*, «ZPE» 14 (1974), pp. 201-25

Frammenti

C.F.L. AUSTIN, *Comicorum Graecorum Fragmenta in papyris reperta*, Berlin 1973

C. AUSTIN-R. KASSEL, *Poetae comici Graeci*, III.2. *Aristophanes*, Berlin-New York 1984; IV. *Aristophon-Crobylus*, London-New York 1983; V. *Damoxenus-Magnes*, Berlin-New York 1986

J.M. EDMONDS, *The Fragments of Attic Comedy*, 3 voll., Leiden 1957-61

G. KAIBEL, *Comicorum Graecorum Fragmenta*, I, Berlin 1899 (rist. 1958)

TH. KOCK, *Comicorum Atticorum Fragmenta*, 3 voll., Leipzig 1880-88 (rist. Utrecht 1977)

A. MEINEKE, *Fragmenta comicorum Graecorum*, 5 voll., Berlin 1839-57

A. OLIVIERI, *Frammenti della commedia greca e del mimo nella Sicilia e nella Magna Grecia*, 2 voll., Napoli 1946-47[2]

Testimonianze epigrafiche

P. GEISSLER, *Chronologie der altattischen Komödie*, Berlin 1925

H.-J. METTE, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, Berlin-New York 1977

A.W. PICKARD-CAMBRIDGE, *The dramatic festivals of Athens*, 2nd ed. rev. J. GOULD - D.M. LEWIS, Oxford 1968, pp. 101-25.

Altro materiale archeologico (rappresentazioni di scene, attori, maschere...)

M. BIEBER, *The history of the Greek and Roman theater*, Princeton 1961[2]

L. BERNABÒ BREA, *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova 1981

A.W. PICKARD-CAMBRIDGE, *The dramatic festivals*, cit.

ID., *Dithyramb, tragedy and comedy*, rev. T.B.L. WEBSTER, Oxford 1962[2]

A. SEEBERG, *Corinthian komos vases*, London 1971 («BICS» suppl. XXVII)

A.D. TRENDALL, *Phlyax vases*, London 1967[2] («BICS» suppl. XIX)

T.B.L. WEBSTER, *Monuments illustrating Old and Middle Comedy*, 3rd ed. by J.R. GREEN, London 1978 («BICS» suppl. XXXIX)

ID., *Monuments illustrating New Comedy*, London 1969[2] («BICS» suppl. XXIV)

Scritti antichi e medievali sulla commedia

G. KAIBEL, *Comicorum Graecorum Fragmenta*, cit.

Scholia Graeca in Aristophanem, I.I.a., ed. W.J.W. KOSTER, Groningen 1975

Storia del genere

M.C. BONANNO, *Democrazia ateniese e sviluppo del dramma attico. La commedia*, in *Storia e civiltà dei Greci*, a c. di R. BIANCHI BANDINELLI, II.3, Milano 1979, pp. 311-50

J.C. CARRIÈRE, *Le carnaval et la politique: une introduction à la comédie grecque, suivie d'un choix de fragments*, Paris 1979

G. GIANGRANDE, *The origin of the Attic comedy*, «Eranos» 61 (1963), pp. 1-24

H. HERTER, *Vom dionysischen Tanz zum komischen Spiel*, Iserlohn 1947

A. MEINEKE, *Fragmenta comicorum Graecorum*, cit., I (1839)

A.W. PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb, tragedy*, cit.

F.H. SANDBACH, *The comic theatre of Greece and Rome*, London 1977, trad. it.: *Il teatro comico in Grecia e a Roma*, Bari 1979

W. SCHMID, *Die altattische Komödie*, in SCHMID-STÄHLIN, *Geschichte der griechischen Literatur*, IV.2, München 1946, pp. 1-470

T.B.L. WEBSTER, *Studies in later Greek comedy*, Manchester 1969[2]

Studi particolari

L. BERK, *Epicharmus*, Groningen 1964

M.G. BONANNO, *Studi su Cratete comico*, Padova 1972

L. BREITHOLZ, *Die dorische Farce*, Stockholm 1960

R. CANTARELLA, *Aspetti sociali e politici della commedia greca antica*, «Dioniso» 43 (1969), pp. 313-52

J. DESCROIX, *Le trimètre iambique des iambographes à la comédie nouvelle*, Mâcon 1931

H. DOHM, *Mageiros*, München 1964

E. FRAENKEL, *De media et nova comoedia quaestiones selectae*, Göttingen 1912

W. HOFMANN - G. WARTENBERG, *Der Bramarbas in der antiken Komödie*, Berlin 1973 («Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften der DDR» 1973,2)

R.L. HUNTER, *Eubulus: the fragments*, Cambridge 1983

H.-G. OERI, *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca*, Roma 1968

L. PIETERS, *Cratinus*, Leiden 1946

J. SCHWARZE, *Die Beurteilung des Perikles durch die attische Komödie*, Zürich 1936

G.M. SIFAKIS, *Parabasis and animal choruses. A contribution to the history of Attic comedy*, London 1971

F. WEHRLI, *Motivstudien zur griechischen Komödie*, Zürich 1936

J.W. WHITE, *The verse of Greek comedy*, London 1912

H. WIEMKEN, *Der griechische Mimus: Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Bremen 1972

ARISTOFANE

Vita e opere – Excursus

Aristofane, figlio di Filippo, del demo Cidatene, in Atene (Kirchner, *Prosop. Att.* 2090), era probabilmente prossimo ai vent'anni, quando la sua prima commedia, perduta, *Daitales* «Banchettanti», andò in scena nel 427 a.C.; la sua data di nascita è generalmente fissata intorno al 445 (*Nuvole* 528-31 e scolio; Anonimo *De Comoedia* II 43 sg. Kaibel, III 38 Koster). La commedia fu accolta con favore, e raccolse la seconda palma: l'anno successivo la commedia *Babilonesi* (anch'essa perduta) conquistò il primo posto. Prime si classificarono, nei due anni successivi, anche le commedie *Acarnesi* e *Cavalieri* (per le fonti si veda la Bibliografia generale relativa alla Commedia greca, sezione Testimonianze epigrafiche). Un inizio brillante, e quando si operò la selezione delle undici commedie ancor oggi esistenti, cinque di esse furono scelte fra quelle composte negli anni giovanili di A.: *Acarnesi*, 425; *Cavalieri*, 424; *Nuvole*, 423; *Vespe*, 422; *Pace*, 421.

Come alcuni fra i suoi contemporanei, A. talvolta affidava a terze persone le opere comiche da rappresentare in scena. Dovette spezzare una lancia a difesa di questa pratica nei *Cavalieri*, che fu la prima commedia «firmata», cioè presentata a nome proprio (512 sgg.). Quest'usanza ispirò uno scherzoso modo di dire, cioè che Aristofane sarebbe nato «il quattro del mese», come Eracle: così fu costretto a far fatica per conto d'altri (le fatiche di Eracle erano per Euristeo: Amipsia, fr. 28 K e altri; cfr. Platone comico fr. 99-100 K con *P. Oxy.* 2737 fr. 1 II 10 sgg. = *CGF Pap* 56,44 sgg.). Tuttavia, quando Cleone (che era dello stesso demo di Aristofane) si sentì punto sul vivo dalla satira politica contenuta nei *Babilonesi*, sembra di capire dalle fonti che fu Aristofane, non il suo prestanome Callistrato, a finire alla sbarra davanti al Consiglio, per offesa al personaggio politico, e imputato di «diffamare la città al cospetto degli stranieri» (vale a dire in una commedia rappresentata alle Dionisie: cfr. *Acarnesi* 377-82, 502 sgg., 630 sgg. con scoli a 378,503; *Vespe* 1284-91 e relativo scolio).

All'epoca dei suoi accenni a quest'episodio negli *Acarnesi*, A. già stava lavorando all'attacco a fondo che avrebbe vibrato contro Cleone nei *Cavalieri*: e tutto lascia pensare che lo facesse con qualche forma di collaborazione con il suo rivale e contemporaneo Eupoli. I due si scambiarono dure parole, al proposito (*Acarnesi* 300 sgg.; *Nuvole* 553 sg. con scolio che cita Eupoli, *Baptai* (78 K); *Cavalieri* 1286 sgg. con scolio); quel che è peggio, Cratino, che da A. era stato liquidato nei *Cavalieri* come un vecchio ubriacone, da quel poeta possente, beniamino delle folle che era stato una volta, pare essersi schierato dalla parte di Eupoli in questa faccenda (*Cavalieri* 526 sgg. con scolio a 531).

Questi attacchi personali possono avere una specie di corrispettivo moderno nel mondo dello spettacolo cabarettistico o delle pubblicazioni satiriche. Senza dubbio, sono il segno di alcune fra le pressioni che agivano su un autore di commedie d'attualità in lizza per ottenere l'uso della scena e il successo in una delle due competizioni annuali ateniesi; ma è difficile dire quanto rispecchiassero il vero sentire del poeta. A., con bravura, neutralizzò due delle punzecchiature dei suoi rivali (quella sulla sua incipiente calvizie e sul suo stato di ateniese «purosangue» reso sospetto da legami parentali con Egina) facendole proprie (*Nuvole* 540, *Cavalieri* 550, *Pace* 767 sgg., *Acarnesi* 653 sgg.). La vicenda di questo successo precoce ha anche il suo rovescio della medaglia, ed è la delusione patita da A. per le sue *Nuvole*, commedia che giunse solo terza dopo *Pytine* «Damigiana», di Cratino, e *Konnos* di Amipsia, lavoro, quest'ultimo, che portava in scena (acidamente) Socrate, come le stesse *Nuvole* (*Vespe* 1043 sgg.; *Nuvole* 530 sgg.; Cratino, *Pytine* fr. 181-204 K; Amipsia, *Konnos* fr. 7-12 K).

Il brano delle *Nuvole* appena citato proviene da una sezione della commedia composta per una ripresa corretta di quel lavoro (non molti anni, probabilmente, prima del 417): è la versione che ancor oggi leggiamo. Qui A. volge indietro lo sguardo con orgoglio ai suoi *Cavalieri* e bolla i rivali per la monotona ripetitività dei loro attacchi al politicante Iperbolo, mentre lui, A., ha saputo avventurarsi in nuovi e originali campi d'ispirazione. La morte di Cleone e l'interruzione del conflitto nel 421 dovettero certamente mutare lo scenario in cui A. aveva sperimentato i suoi primi esaltanti successi e le sue prime cadute: due dei suoi principali soggetti erano scomparsi. Ma, per quanto poco noi conosciamo sulle sue vicende personali nei tempi anteriori, per questo periodo le nostre nozioni sono ancora più labili: parli infatti attraverso la voce di un personaggio, o quella del Coro nella parabasi, A. non ha molto da dire riguardo a se stesso. È un periodo «di mezzo» della sua produzione: le commedie che ne restano (dal 420 al 400, da un A. venticinquenne a uno quarantacinquenne) sono *Uccelli* (414), *Lisistrata* (411), *Tesmoforiazuse* (411), e *Rane* (405); benché Euripide sia rappresentato da A. come personaggio agente in queste due ultime opere (lo era stato, anni prima, negli *Acarnesi*) questo non ci dà ulteriori informazioni sui loro reciproci rapporti, se pure ve ne furono.

Al di sotto del variegato tessuto dei temi nelle commedie, si possono scorgere tendenze che illustrano in quale direzione la commedia si stesse sviluppando. Il fervore politico legato all'attualità si attenua, mentre s'intensifica l'interesse per i fatti sociali; l'ispirazione lirica è ancora rigogliosa, ma travalica la sua funzione tradizionale di sistema espressivo delle sizigie epirrematiche e delle altre sequenze dotate di rigorosa struttura; se però tentiamo di congetturare da questi elementi tendenziali come mutassero le posizioni di A. riguardo alla politica e alla musica, rischieremmo di girare in tondo, a vuoto, con i nostri ragionamenti. Certo, rimangono, come nei lavori più antichi, dei passi che mostrano quanto A. fosse conscio in profondità della tradizione comica in cui la sua poesia s'incanalava, e della sua combattiva energia di innovatore delle scene (si vedano *Tesmoforiazuse*, seconda versione, probabilmente del 407/6, fr. 333-4 K; *Rane* 1-14). Non abbiamo modo di affermare se A. possedesse, o esprimesse abitualmente, concezioni teoretiche sul lavoro di scrittore: quando Platone, nel suo *Simposio*, rappresenta Socrate che provoca Agatone e Aristofane ponendo quesiti sulla tragedia e sulla commedia, siamo ormai all'epilogo di una lunga festa, innaffiata abbondantemente di vino, e A. (un tocco attraente, questo) è il primo a cadere addormentato (*Simp.* 223 d): forse quel modo pragmatico e sbrigativo di far critica letteraria che domina la parte finale delle *Rane* era il più congeniale al suo temperamento.

Dal ventennio che intercorre fra *Rane* e supposta data della morte di A. (375 ca.) ci giungono due sole commedie, *Ecclesiazuse* (393 o 392?) e *Pluto* (388): si nota subito l'affievolirsi del ruolo corale. Inoltre, la poesia s'allontana dall'attualità politica, così caratteristica delle opere del quinto secolo, in direzione di uno stile più sbiadito, e di un approccio più genericamente sociale ai problemi del tempo. A. aveva dei figli che erano poeti comici: Filippo (*Prosop. Att.* 14460), Araro (*Prosop. Att.* 1575), ed è probabile che ve ne fosse un altro (? Filetero, *Prosop. Att.* 14253; Nicostrato, *Prosop. Att.* 11038). La sua statura di scrittore comico non ebbe mai flessioni: abbiamo un'eco interessante di questo nel fatto che critici posteriori sapessero scorgere nelle sue due ultime commedie, *Kokalos* e *Aiolosikon* elementi considerati anticipazioni della commedia di mezzo e della commedia nuova (Platonius, I 31 sg. e Kaibel, I 29 sg. Koster; *Vit. Ar.* XI 69 sg. D.-D., XXVIII 54 sg. Koster); è anche interessante notare come queste commedie, composte da uno scrittore sessantenne, con alle spalle una carriera di decenni, potessero essere allestite per la produzione di un uomo della generazione nuova, suo figlio Araro, al fine di facilitargli l'ingresso nel novero degli autori favoriti dalla platea (*Pluto* arg. III Coulon = IV Dübner, e altri). La biblioteca di Alessandria aveva in catalogo quarantaquattro commedie in totale: su quattro di esse pesava il sospetto di autenticità dubbia e di falso (Anonimo *De Com.* II 47 sg. Kaibel, III 41 Koster, e altri).

Fonti: Cantarella, nella sua edizione di A. pubblica i testi più importanti nei Prolegomena, I 135 sgg.; per alcuni uomini della cerchia di A. si veda Sterling Dow, «AJA» 73 (1969) 234-5, che discute *IG* II[2] 2343; per i ritratti G.M.A. Richter, *Portraits of the Greeks* I (London 1965) 140, con T.B.L. Webster, *Monuments illustrating Old and Middle Comedy*, 3ª ed. a cura di J.R. Green, «BICS» suppl. XXXIX (1978), sotto AS1.

Bibliografia

Edizioni e commenti

Testi: *Aristophanis Comoediae*, rec. F.W. HALL-W.M. GELDART, Oxford 1906-7[2] (OCT); *Aristophane*, texte établi par V. COULON et traduit par H. van DAELE, Paris 1923-30 (BL); *Aristofane. Le Commedie*, ed. cr. e trad. a c. di R. CANTARELLA, Milano 1949-64; *Aristophanes: The Comedies*, by A.H. SOMMERSTEIN, 6 voll., London 1980-7 (*Ach. Nub. Vesp. Pax Av.*); *Commedie di Aristofane*, a c. di G. MASTROMARCO, I, Torino 1983 (UTET; *Ach. Eq. Nub. Pax*). Edizioni complete commentate: *Aristophanis Acharnenses, Equites, etc., cum prolegomenis et commentariis edidit* J. van LEEUWEN, 12 voll., Leiden 1893-1906; *The Comedies of Aristophanes*, ed., translated and expl. by B.B. ROGERS, 11 voll., London 1902-16. Edizioni commentate di singole commedie: *Ach.*: *The Acharnians*, by W.J.M. STARKIE, London 1909 (rist. Amsterdam 1968); *The Acharnians*, by W.A. RENNIE, London 1909. *Eq.*: *The Knights*, ed. by R.A. NEIL, Cambridge 1901. *Nub.*: *The Clouds*, by W.J.M. STARKIE, London 1911; *Clouds*, ed. with intr. and comm. by K.J. DOVER, Oxford 1968. *Vesp.*: *The Wasps*, by W.J.M. STARKIE, London 1897; *Wasps*, ed. with intr. and comm. by D.M. MacDOWELL, Oxford 1971. *Pax*: *The Peace*, ed. with intr., notes and comm. by H. SHARPLEY, London 1905; *Peace*, ed. with intr. and comm. by M. PLATNAUER, Oxford 1964. *Av.*: TH. KOCK, *Die Vögel*, vierte Auflage, neue Bearbeitung von O. SCHROEDER, Berlin 1927; *Gli Uccelli*, a c. di G. ZANETTO, intr. e trad. di D. DEL CORNO, Milano 1987 (FLV). *Lys.*: *Lysistrate*, erkl. von U. von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Berlin 1927 (rist. 1958); *Lysistrata*, ed. with intr. and comm. by J. HENDERSON, Oxford 1987. *Ran.*: L. RADERMA-

CHER, *Aristophanes' Frösche. Einleitung, Text und Kommentar*, II Auflage ... besorgt von W. KRAUS, Wien 1954, 1967³; *The Frogs*, ed., intr., comm. by W.B. STANFORD, London 1963²; *Le Rane*, a c. di D. DEL CORNO, Milano 1985 (FLV). *Eccl.*: *Ecclesiazusae*, ed. with intr. and comm. by R.G. USSHER, Oxford 1973; *Le Donne all'Assemblea*, a c. di M. VETTA, trad. di D. DEL CORNO, Milano 1989 (FLV). *Plut.*: K. HOLZINGER, *Kritisch-exegetiker Kommentar zu Aristophanes' Plutos*, Wien 1940 (Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaft in Wien 218,3); *Pluto (A riqueza)*, introd., versao e notas de A. da COSTAS RAMALHO, Coimbra 1982. Commedie frammentarie: cfr. sopra, La commedia greca – *Bibliografia generale*. Inoltre: *Banchettanti* (ΔΑΙΤΑΛΗΣ). *I frammenti*, a c. di A.C. CASSIO, Pisa 1977. Scoli: *Scholia Graeca in Aristophanem*, ed. F. DÜBNER, Paris 1842; *Scholia in Aristophanem*, ediderunt edendave curaverunt W.J.W. KOSTER - D. HOLWERDA, Groningen 1960 – (in via di completamento); *A chapter in the history of annotation, being Scholia Aristophanica*, by W.G. RUTHERFORD, III, London 1905.

Traduzioni

Italiane: a) globali: E. ROMAGNOLI, *Aristofane, Le Commedie*, 2 voll., Torino 1907; B. MARZULLO, *Aristofane, Le Commedie*, 3 voll., Bari 1982³; R. CANTARELLA, *Aristofane, Le Commedie*, cit. (trad. ried. Torino 1972). b) parziali: C. CORBATO, *Gli Acarnesi, Le Nuvole, Gli Uccelli, Le Rane*, Milano 1966; G. MASTROMARCO, *Commedie di Aristofane*, cit.; E. SAVINO, *Pace, Uccelli, Pluto*, Milano 1977; G. PADUANO, *Aristofane. Gli Acarnesi, Le nuvole, Le vespe, Gli uccelli*, Milano 1985⁴; D. DEL CORNO, *Le Rane*, cit.; D. DEL CORNO, in *Gli Uccelli*, a c. di G. ZANETTO, cit.

Studi

Rassegne bibliografiche: K.J. DOVER, *Aristophanes 1938-1955*, «Lustrum» 2 (1957), pp. 52-112; R.G. USSHER, *Aristophanes*, Oxford 1979 («G&R», New surveys in the classics 13). Studi generali: C. PASCAL, *Dioniso: saggio sulla religione e la parodia religiosa in Aristofane*, Catania 1911; W. SÜSS, *Aristophanes und die Nachwelt*, Leipzig 1911; G. MURRAY, *Aristophanes, a study*, Oxford 1933; Q. CATAUDELLA, *La poesia di Aristofane*, Bari 1934; L.A. STELLA, *Aristofane lirico*, Cagliari 1941; V.L. EHRENBERG, *The people of Aristophanes*, London 1951², trad. it.: *L'Atene di Aristofane*, Firenze 1957; C. PRATO, *Euripide nella critica di Aristofane*, Galatina 1955; H.-J. NEWIGER, *Metapher und Allegorie*, München 1957; T. GELZER, *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes*, München 1960; E. FRAENKEL, *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma 1962; P. HÄNDEL, *Formen und Darstellungen in der aristophanischen Komödie*, Heidelberg 1963; C.H. WHITMAN, *Aristophanes and the comic hero*, Cambridge Mass. 1964; J. TAILLARDAT, *Les images d'Aristophane*, Paris 1965²; P. RAU, *Paratragodia*, München 1967; T. GELZER, *Aristophanes der Komiker*, Stuttgart 1971 = *RE* suppl. XII (1970), coll. 1392-1570; E. DE CARLI, *Aristofane e la Sofistica*, Firenze 1972; K.J. DOVER, *Aristophanic comedy*, London 1972; E.S. SPYROPOULOS, *L'accumulation verbale chez Aristophane*, Thessaloniki 1974; J. HENDERSON, *The maculate muse: obscene language in Attic comedy*, New Haven-London 1975; H.-J. NEWIGER, *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt 1975; H. SCHAREIKA, *Der Realismus der attischen Komödie*, Frankfurt am Main-Berne-Las Vegas 1978; F. HEBERLEIN, *Pluthygieia: zur Gegenwelt bei Aristophanes*, Frankfurt am Main 1980; J. HENDERSON, *Aristophanes. Essays in interpretation*, «Yale Classical Studies» 26 (1980); M. PINTACUDA, *Interpretazioni musicali sul teatro di Aristofane*, Palermo 1982; L. BERTELLI, *L'utopia sulla scena. Aristofane e la parodia della città*, «Civiltà classica e cristiana» 4 (1983), pp. 215-61; C.F. RUSSO, *Aristofane, autore di teatro*, Firenze 1984²; R.M. HARRIOT, *Aristophanes: poet and dramatist*, London 1985; E. CORSINI, *La polemica contro la religione di stato in Aristofane*, in AA.VV., *La polis e il suo teatro*, a c. di E. CORSINI, Padova 1986, pp. 149-83; F. PERUSINO, *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo. Tre studi su Aristofane*, Urbino 1986. Singole commedie: *Eq.*: O. NAVARRE, *Les cavaliers d'Aristophane: étude et analyse*, Paris 1956; M. LANDFESTER, *Die Ritter des Aristophanes*, Amsterdam 1967. *Nub.*: R.H. FISHER, *Aristophanes Clouds, purpose and technique*, Amsterdam 1964. *Vesp.*: G. MASTROMARCO, *Storia di una commedia di Atene*, Firenze 1974; G. PADUANO, *Il giudice giudicato: le funzioni del comico nelle Vespe di Aristofane*, Bologna 1974. *Av.*: E. FRAENKEL, *Kleine Beiträge*, Roma 1964; G. PADUANO, *La città degli Uccelli e le ambivalenze del nuovo sistema etico-politico*, «SCO» 22 (1973), pp. 115-44; H. HOFMANN, *Mythos und Komödie*, Hildesheim 1976, pp. 70-229; E. CORSINI, *Gli* Uccelli *di Aristofane: utopia o satira politica?*, in *Atti del Convegno Nazionale AICC su «La città ideale nella tradizione classica e biblico-cristiana» (Torino 2-4 maggio 1985)*, Torino 1987, pp. 57-136. *Ran.*: C.F. RUSSO, *Storia delle Rane di Aristofane*, Padova 1961; D.J. LITTLEFIELD (ed.), *Twentieth-century interpretations of the Frogs*, Englewood Cliffs, N.J. 1968. *Thesm.*: H. HANSEN, *Aristophanes'* Thesmophoriazusae: *theme, structure, production*, «Philologus» 120 (1976), pp. 165-85. Metrica: P. PUCCI, *Aristofane ed Euri-*

pide: ricerche metriche e stilistiche, «Memorie della Classe di Scienze morali e storiche dell'Accademia dei Lincei» s.8, X.5 (1961), pp. 273-423; C. PRATO, *I canti di Aristofane*, Roma 1962; A.M. DALE, *Lyric metres of Greek drama*, Cambridge 1968²; T. McEVILLEY, *Development in the lyrics of Aristophanes*, «AJPh» 91 (1970), pp. 257-76; E. DOMINGO, *La responsión estrofica en Aristofane*, Salamanca 1975.

Lessici

H.A. HOLDEN, *Onomasticon Aristophaneum*, Cambridge 1902² (rist. Hildesheim-New York 1970); O.J. TODD, *Index Aristophaneus*, Cambridge Mass. 1932; H. DUNBAR, *A complete concordance to the Comedies and Fragments of Aristophanes*, Oxford 1883 (ed. rev. by B. MARZULLO, Hildesheim-New York 1973).

MENANDRO

Vita e opere – Excursus

Menandro, figlio di Diopite, del demo Cefisia (Kirchner, *Prosop. Att.* 9875), nacque nel 342/1 a.C.; morì nel 292/1 o in un anno prossimo a quella data (*IG* XIV 1184 e altre fonti: ma non mancano contraddizioni nelle testimonianze). Si tramandava di lui che fosse stato allievo di Teofrasto, il successore di Aristotele alla testa della scuola peripatetica (Diogene Laerzio 5.36), e che fosse stato anche contemporaneo di Epicuro il quale, benché nato a Samo, svolse il suo servizio militare ad Atene, nella stessa classe di efebi di M. (Strabone 14.638). È dunque possibile che proprio tramite Teofrasto e il suo gruppo M. fosse entrato in contatto con Demetrio Falereo, di poco più anziano di lui, consolidando con quel personaggio politico un'amicizia che, secondo le fonti, avrebbe creato non poco rischio per M. all'epoca in cui Demetrio fu abbattuto dal suo posto di governatore d'Atene nel 307 (Diogene Laerzio 5.79). Pare così che M. abbia avuto accesso ai più elevati ambienti politici e intellettuali dell'Atene del tempo; non ci è però nota alcuna sua diretta partecipazione agli affari pubblici, né sappiamo di altri suoi interessi intellettuali che non fossero il teatro e la commedia. Come Aristofane ed altri poeti comici, M. esordì per tempo: e per tempo colse i primi successi. Trascurando il disaccordo esistente tra le fonti, possiamo affermare con buona probabilità che la sua opera prima andò in scena nel 321, e fu la commedia *Orge* «Ira», che guadagnò subito il primo premio (Gerolamo, *Cronaca* 1696; Anonimo *De Com.* II 69 sgg. Kaibel, III 57 sgg. Koster). Non è certo che cosa stia dietro la tradizione che associa M. con Alessi (che già metteva in scena lavori comici ad Atene almeno da un trentennio, 360-350). Si pensò che fossero zio paterno e nipote (Suda, alla voce Ἄλεξις, proprio mentre descrive Alessi come nativo di Turi nell'Italia meridionale); oppure maestro e allievo (Anon. *De Com. loc. cit.*): alcuni critici, presumibilmente, scorsero nell'opera dei due poeti forti affinità.

Il numero di commedie attribuite a Menandro varia: 105, 108 o 109 (Aulo Gellio 17.4.4 è al corrente di tutti e tre questi numeri): quasi tutte queste opere ci sono ora note, se non altro per il titolo, benché l'esistenza di titoli-doppione possa creare oggi (come certo nell'antichità) problemi d'identificazione. La datazione è problematica: possediamo pochi dati sicuri. Tradurre in sequenza cronologica quelle che paiono essere le logiche tappe di una maturazione letteraria è operazione critica malfida, almeno quanto è difficile impiegare come documenti per una datazione precisa dei fatti reali menzionati nelle commedie come elementi costitutivi dello sfondo, dello scenario su cui si muovono i personaggi dell'invenzione comica. Oltre al (probabile) successo iniziale dell'*Orge* nel 321, M. vinse il primo premio con il *Dyskolos* (o *Misanthropos*) al festival lenaico del 316 (abbiamo notizia di questo allestimento nel codice Bodmer), e con una commedia non identificata alle Dionisie dell'anno successivo (*Mar. Par. B.* ep. 14). Il totale menandreo di otto vittorie in un trentennio d'attività (Gellio *loc. cit.*) è una cifra di tutto rispetto, anche se non proprio esaltante: non devono essere mancati i momenti di delusione. Uno di questi capitò nel 312, quando il suo *Heniochos* «Auriga», giunse quinto (*IG* II² 2323a,36 sg.); nel 301, anno in cui si dovette differire la presentazione della commedia *Imbri*, il numero dei suoi lavori era già calcolato fra settanta e ottanta (*P. Oxy.* 1235, 103 sgg.). Immediatamente dopo la sua scomparsa, se non durante la sua vita stessa, s'innalzò nel teatro di Dioniso una sua statua, scolpita dai figli di Prassitele, Cefisodoto e Timarco: sopravvive solo la sua base, con iscrizione (*IG* II² 3777): è però evidente che dev'esser stata considerevole l'influenza di quest'effigie sui numerosi ritratti posteriori di M.

A una generazione di distanza, o poco più, dalla sua morte, le commedie di M. erano già dei classici del teatro. A partire dall'anno 240 a.C., cominciarono ad esser rappresentate sulle scene di Roma commedie che erano adattamento dai testi di M. e degli altri comici greci del quarto secolo. Durante l'epoca ellenistica e la

tarda antichità M. fu autore amatissimo dalle platee: lo possiamo dedurre dai numerosi riferimenti a lui, e dalla frequenza con cui si ritrovano copie frammentarie delle sue commedie fra i papiri restituiti dagli scavi. M. doveva ancora esser letto e copiato nel corso del sesto, perfino dell'inizio del settimo secolo (*P. Berol.* 21199), ma dopo i secoli oscuri bizantini M. è noto solo per citazioni e per le versioni dei comici latini (otto commedie almeno, fra quelle di Plauto e di Terenzio, derivano da M.), fino alla sua riscoperta in età moderna. La nostra conoscenza dell'opera menandrea è stata trasformata dalla scoperta progressiva dei suoi testi nel diciannovesimo e nel ventesimo secolo, tra cui spicca quella del papiro del Cairo (*P. Cair.* J 43227) pubblicato nel 1907, e del codice Bodmer (1959, 1969). Studi e commenti composti prima dell'età della riscoperta (o nelle fasi intermedie di essa) mostrano utile materiale e apprezzabili interpretazioni, ma porterebbero inevitabilmente fuori strada, se impiegati senza tener conto dell'epoca in cui furono concepiti.

Fonti: la maggior parte dei testi importanti appaiono nei Testimonia all'apertura del II volume del Koerte-Thierfelder's BT ed.; quanto ai ritratti si veda G.M.A. Richter, *Portraits of the Greeks* (London 1965), con S. Charitonidis, L. Kahlil, R. Ginouvès, *Les mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène*, «AK», Beiheft VI (1970) 27-31, E. Lissi Caronna, «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione» 52 (1967) 41-2 e B. Ashmole, «AJA» 77 (1973) 61.

Bibliografia

Edizioni e commenti

Testi: *Menandri quae supersunt, pars prior (Reliquiae in papyris et membranis vetustissimis servatae)*, ed. A. KOERTE, Leipzig 1938[3] (rist. con *addenda*: 1955); *pars altera (Reliquiae apud veteres scriptores servatae)*, ed. A. KOERTE, retractavit... addenda adiecit A. THIERFELDER, Leipzig 1953 (rist. con *addenda*: 1959) (BT); *Menandro. Le Commedie*, ed. crit. e trad. di D. DEL CORNO, I, Milano 1967 (non comprende *Samia* e *Aspis*); *Menandri Reliquiae Selectae*, ed. F.H. SANDBACH, Oxford 1972, 1976[2] (OCT); *Menander*, with an English transl. by W.G. ARNOTT, I. *Aspis to Epitrepontes*, London-Cambridge Mass. 1979. Cfr. inoltre C.F.L. AUSTIN, *Comicorum Graecorum Fragmenta in papyris reperta*, Berlin 1973. *Sententiae*: *Menandri Sententiae, Comparatio Menandri et Philistionis*, ed. S. JAEKEL, Leipzig 1964 (BT); D. HAGEDORN-M. WEBER, *Die griechisch-koptische Rezension der Menandersentenzen*, «ZPE» 3 (1968), pp. 15-50; R. FÜHRER, *Zur slavischen Übersetzung der Menandersentenzen*, Königstein 1982. Commentario completo: F. SANDBACH-A.W. GOMME, *Menander. A commentary*, Oxford 1973 (relativo all'edizione SANDBACH, OCT). Edizioni parziali commentate: *Aspis*: *Menandri Aspis et Samia*, ed. C. AUSTIN, I-II, Berlin 1969-70; *Aspis*, ed. crit., interpret. e comm. di F. SISTI, Roma 1971. *Dyskolos*: *Le dyscolos de Ménandre. Étude critique du texte*, par B.A. van GRONINGEN, Amsterdam 1960; *The Dyskolos of Menander*, ed. by E.W. HANDLEY, London 1965; *Dyskolos*, Kommentar von F. STOESSL, Padeborn 1965 (solo commento); *L'atrabilaire*, par J. MARTIN, Paris 1972[2]. *Epitrepontes*: U. von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Das Schiedsgericht*, Berlin 1925 (rist. 1958); *Epitrepontes*, ed. V. DE FALCO, Napoli 1961[3]. *Hydria*: *Hydria*, von K. GAISER, Heidelberg 1977 (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philos.-hist. Klasse, 1977,1). *Misoumenos*: E.G. TURNER, *New fragments of the Misoumenos of Menander*, London 1965 («BICS» suppl. XVII); ID., *The lost beginning of Menander, Misoumenos*, London 1978; A. BARIGAZZI, *Menandro. L'inizio del Misoumenos*, «Prometheus» 11 (1985), pp. 97-125; *Misoumenos*, ed. crit., trad. e comm. di F. SISTI, Genova 1985. *Phasma*: E.G. TURNER, *The Phasma of Menander*, «GRBS» 10 (1969), pp. 307-24. *Samia*: *Menandri Aspis et Samia*, ed. C. AUSTIN, cit.; *Samia*, ed. crit., interpret. e comm. di F. SISTI, Roma 1974; *Samia*, ed. by D.M. BAIN, Warminster 1983. *Sicyonius*: *Sicyonius*, ed. R. KASSEL, Berlin 1965; *Sicyonius*, rec. C. GALLAVOTTI, Roma 1972[2].

Traduzioni

Italiane: D. DEL CORNO, *Menandro. Le Commedie*, cit.; G. PADUANO, *Menandro, Commedie*, Milano 1980.

Studi

Rassegne bibliografiche: H.J. METTE, *Der heutige Menander*, «Lustrum» 10 (1965), pp. 5-211 e aggiornamenti: 11 (1966), pp. 139-43; 13 (1968), pp. 535-68; 16 (1971-72), pp. 5-80; 25 (1983), pp. 15-30; 27 (1985), pp. 27-31; W.G. ARNOTT, *Menander: discoveries since the* Dyskolos, «Arethusa» 3 (1970), pp. 49-70; ID., *Menander, Plautus, Terence*, Oxford 1975 («G&R», New surveys in the classics 9); W. KRAUS, *Griechische Komödie, 1. Bericht, 2. Hälfte, 1. Teil: Menander*, «AAHG» 26 (1973), pp. 31-56; E.W. HANDLEY, *Recent papyrus finds: Menander*, «BICS» 26 (1979), pp. 81-7; W. LUPPE, *Literarische Texte: Drama*, «Archiv für Papyrusforschung» 27 (1980), pp. 233-50. Studi generali: A. KOER-

TE, *Menandros*, in *RE* XV.1 (1931), pp. 707-61, aggiornato da H.-J. METTE in *RE* suppl. XII (1970), pp. 854-62; C. PRÉAUX, *Ménandre et la société athénienne*, «Chronique d'Égypte» 32 (1957), n. 63, pp. 84-100; C. CORBATO, *Note sulla poetica menandrea*, Trieste 1959; C. PRÉAUX, *Les fonctions du droit dans la comédie nouvelle*, «Chronique d'Égypte» 35 (1960), n. 69, pp. 222-39; T.B.L. WEBSTER, *Studies in Menander*, Manchester 1960²; A. GARZYA, *Studi su Euripide e Menandro*, Napoli 1961; A. BARIGAZZI, *La formazione spirituale di Menandro*, Torino 1965; C. CORBATO, *Studi menandrei*, Trieste 1965; K. GAISER, *Menander und der Peripatos*, «Antike und Abendland» 13 (1967), pp. 8-40; P. FLURY, *Liebe und Liebesprache bei Menander, Plautus und Terenz*, Heidelberg 1968; E.G. TURNER (ed.), *Ménandre*, Genève 1970 (Entretiens Fond. Hardt 16); T.B.L. WEBSTER, *Studies in later Greek comedy*, Manchester 1970²; D. DEL CORNO, *Prologhi menandrei*, «Acme» 23 (1970), pp. 99-108; M. GIGANTE, *Menandro e il Peripato*, in *Philomathes. Studies in memory of P. Merlan*, Den Haag 1971, pp. 461-84; W.T. MacCARY, *Menander's soldiers: their names, roles and masks*, «AJPh» 93 (1972), pp. 279-98; N. HOLZBERG, *Menander: Untersuchungen zur dramatischen Technik*, Nürberg 1974; T.B.L. WEBSTER, *An introduction to Menander*, Manchester 1974; K. TREU, *Die Menschen Menanders*, in R. MUELLER, *Mensch als Mass aller Dinge*, Berlin 1976, pp. 399-421; D. DEL CORNO, *Vita cittadina e commedia borghese*, in *Storia e civiltà dei Greci*, a c. di R. BIANCHI BANDINELLI, III, 3, Milano 1979, pp. 265-98; S.M. GOLDBERG, *The making of Menander's comedy*, London-Berkeley-Los Angeles 1980; E.G. TURNER, *The rhetoric of question and answer in Menander*, «Themes in drama» 2 (1980), pp. 1-23; A. MASARACCHIA, *La tematica amorosa in Menandro*, in *Letterature comparate. Studi in onore di E. Paratore*, I, Bologna 1981, pp. 213-38; A. BLANCHARD, *Essai sur la composition des comédies de Ménandre*, Paris 1983; C. PRATO et al., *Ricerche sul trimetro di Menandro: metro e verso*, Roma 1983. Singole commedie: *Aspis*: H. LLOYD-JONES, *Menander's Aspis*, «GRBS» 12 (1971), pp. 175-95. *Dis exapaton*: E.W. HANDLEY, *Menander and Plautus*, London 1968; A. GUIDA, *Note al* Dis exapaton *e al* Sicionio *di Menandro*, in *Studi in onore di A. Ardizzoni*, Roma 1978, pp. 469-76. *Dyskolos*: C. CORBATO, *Il Dyskolos di Menandro: un saggio e una bibliografia*, «Dioniso» 37 (1963), pp. 157-221; 38 (1964), pp. 182-202; A. SCHÄFER, *Menanders Dyskolos: Untersuchungen zur dramatischen Technik*, Meisenheim am Glan 1965; F. ZUCKER, *Menanders Dyskolos als Zeugnis seiner Epoche*, Berlin 1965. *Misoumenos*: T.B.L. WEBSTER, *Woman hates soldier: a structural approach to Greek comedy*, «GRBS» 14 (1973), pp. 287-99; F. BORNMANN, *Il prologo del* Misoumenos *di Menandro*, «Atene e Roma» 25 (1980), pp. 149-62. *Samia*: H.D. BLUME, *Menanders Samia: eine Interpretation*, Darmstadt 1974; H. LLOYD-JONES, *Menander's Samia in the light of the new evidence*, «Yale Classical Studies» 22 (1972), pp. 119-44. *Sicyonius*: C. GALLAVOTTI, *Nuovo Menandro*, «RFIC» 93 (1965), pp. 45-53; H. LLOYD-JONES, *Menander's Sikyonios*, «GRBS» 7 (1966), pp. 131-57; A. GUIDA, *Note sul* Sicionio *di Menandro*, «Studi Italiani di Filologia Classica» 46 (1974), pp. 211-34. *Theophoroumene*: E.W. HANDLEY, *Notes on the Theophoroumene of Menander*, «BICS» 16 (1969), pp. 88-101. Scenografia e costumi: T.B.L. WEBSTER, *The masks of Greek comedy*, «Bulletin of the John Rylands Library» 32 (1949), pp. 97-136; ID., *Menander: production and imagination*, «Bulletin of the John Rylands Library» 45 (1962), pp. 235-72; S. CHARITONIDIS - L. KAHIL - R. GINOUVÈS, *Les mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène*, Berne 1970 («AK», Beiheft VI). Stile: S. ZINI, *Il linguaggio dei personaggi nelle commedie di Menandro*, Firenze 1938; G. PASCUCCI, *Novità lessicali nell'ultimo Menandro*, I, in *Studi in onore di V. De Falco*, Napoli 1971, pp. 209-25; II, in *Studi in onore di Q. Cataudella*, II, Catania 1975, pp. 137-53; D. DEL CORNO, *Alcuni aspetti del linguaggio di Menandro*, «SCO» 24 (1975), pp. 13-48; M.G. FERRERO, *L'asindeto in Menandro*, «Dioniso» 47 (1976), pp. 82-106; J. BLUNDELL, *Menander and the monologue*, Gottingen 1980; D. BAIN, *Female speech in Menander*, «Antichthon» 18 (1984), pp. 24-42. Trasmissione del testo: A. DAIN, *La survie de Ménandre*, «Maia» 15 (1963), pp. 278-309; D. DEL CORNO, *Selezioni menandree*, «Dioniso» 38 (1964), pp. 130-81.

APPENDICE METRICA

I riferimenti espressi con il solo nome dell'autore rinviano alla bibliografia specifica (cfr. p. 903).

1. NOZIONI FONDAMENTALI

A) Verso accentuativo e verso quantitativo

In strutture metriche consuete al lettore italiano di poesia, il ritmo è scandito dall'alternarsi prevedibile di una o più sillabe accentate con una o più sillabe àtone (in genere si marca graficamente la sillaba accentata con il segno ´, quella àtona con ^{x}). Di conseguenza, a stabilire se una parola o una sequenza di parole possano collocarsi in quella determinata sede del verso è l'accento proprio della parola. Consideriamo la parola «Ellenico»: sotto il profilo ritmico-metrico possiamo graficamente rappresentarla con i segni $^{x\prime xx}$. Lo schema è determinato dalla caduta dell'accento tonico sulla seconda sillaba della parola, così come viene pronunciata nel normale discorso quotidiano. Nel greco classico, le strutture metriche seguono regole diverse. La cadenza è misurata dall'alternarsi (famigliare e prevedibile da parte di chi declamava o leggeva testi poetici) di una o più sillabe «forti» con una o più sillabe «deboli» (i segni grafici in uso sono: — per indicare la sillaba forte, ⏑ per segnare quella debole). Ne discende che nella costruzione del verso greco il fattore di prima importanza non risulta l'accento proprio della parola, ma la «forza», la «quantità» di ciascuna sillaba. Così la parola Ἑλλήνων, benché nel discorso famigliare e comune mostri accentata la seconda sillaba, sotto l'angolatura metrica si compone di tre sillabe forti, e per questa ragione può installarsi, all'interno di un verso, solo secondo la sequenza metrica così raffigurata: ———. Un genere di verso costruito sulla base di tale principio s'identifica con il termine convenzionale di *quantitativo*: è bene ribadire che tale termine si riferisce alla quantità (al «peso») sillabico, e che nel corso di questa breve trattazione tale quantità sarà sempre indicata con i termini di «forte» o «debole» per distinguerla dalla estensione (o «lunghezza») propria di ciascuna vocale; risulta purtroppo poco felice l'uso di identificare con i medesimi segni grafici, — e ⏑, sia la quantità forte o debole della sillaba, sia l'estensione (lunga o breve) della vocale.

B) Divisione in sillabe

Una sillaba che contenga una vocale lunga o un dittongo è forte (ad esempio, le sillabe iniziali delle parole δῶρον e δοῦλος).

Una sillaba che contenga una vocale breve è debole se termina con quella vocale (ad esempio: la sillaba iniziale di θέρος), ma è forte se termina con una consonante (esempio: la sillaba iniziale di θέρμος).

Per distinguere se una sillaba contenente vocale breve termini (o non termini) in consonante, al fine di stabilirne la quantità, si devono osservare le regole seguenti: 1. nelle sequenze di parole non si tiene conto dello stacco tra parola e parola; 2. una consonante singola posta fra due vocali o dittonghi appartiene alla sillaba successiva (in questo modo: λέγω→*lĕ-go*; πάθεν ἄλγεα→*pă-thĕ-nal-ge-a*) 3. in un gruppo di due o più consonanti successive, una almeno appartiene alla sillaba che precede (così: λέμμα→*lēm-ma*; φίλτατε ξένων→*phīl-ta-tēk-se-non*).

Nota: l'aspirazione aspra non ha ruolo consonantico (fatta eccezione per il suono rappresentato dalla lettera ῥ, che in genere rende forte la sillaba che precede; si veda West 15-6); le consonanti ζ, ξ e ψ sono considerate doppie (*zd, ks* e *ps*).

La regola 3. ammette un'importante eccezione. Nel caso di combinazione fra una consonante esplosiva e una consonante liquida o nasale (π, β, φ, espl. labiali; τ, δ, θ, espl. dentali; κ, γ, χ, espl. gutturali, seguite da λ o ρ, consonanti liquide, oppure da μ o ν, consonanti nasali) la divisione sillabica può effettuarsi sia all'interno del gruppo consonantico (esempio: πατρός→*păt-ros*), sia prima di esso (*pă-tros*), producendo però due esiti diversi: la sillaba antecedente è nel primo caso forte, nel secondo debole. Occorre comunque aggiungere che quando due consonanti di tal natura appartengono a parti diverse di una parola composta, oppure a due parole differenti, la divisione è di regola stabilita *tra* le consonanti producendo sillaba precedente forte. Esempi: ἐκλέγω→*ēk-le-go*, non *ĕ-kle-go*; ἐκ λόγων→*ēk-lo-gon*, non *ĕ-klo-gon*). Infine quando, dopo vocale breve in fine di parola, queste consonanti sono gruppo d'apertura della parola successiva, la divisione cade sempre (eccetto che nell'epica) prima di tali consonanti, dando alla sillaba antecedente il carattere di debole (esempio: ὁ κλεινός→*hŏ-klei-nos*).

Si veda ancora West 15-8.

C) Accento

L'accento del greco antico era fondamentalmente un accento di tono («tonale», «di tonalità»). Nella costruzione del verso declamato questo genere d'accento non aveva influenza apprezzabile (benché, ovviamente, determinasse la melodia della prosa, del parlato comune). Nel verso lirico l'accento era in totale subordine alle esigenze dell'accompagnamento musicale. Se poi esistesse anche un elemento d'intensità nell'accentazione del greco classico (collegato all'accento tonico o indipendente da esso), e inoltre, ammessa l'esistenza di un tale elemento, se possedesse un effetto significativo sulla costruzione del verso declamato, tutto ciò è oggetto di discussione: si veda Allen (1973) 274-334, (1974) 120-5, 161-7 (con bibliografia 161; si veda anche M.L. West, «Gnomon» 48 [1976] 5-6).

Un'evoluzione fondamentale nel sistema dell'accento ebbe luogo, per fasi graduali, durante l'antichità tarda. A partire dalla fine del quarto secolo d.C. l'accento tonale fu sostituito gradualmente da un accento «dinamico»: le sillabe accentate non erano più distinte da un diverso tono, ma da un'intensità superiore a quella delle sillabe prive di accento. Questo mutamento si rifletteva nella struttura del verso, che rinunciava al suo carattere quantitativo e basava ora la sua cadenza sul contrasto tra sillabe accentate e sillabe prive di accento; si veda Allen (1974) 119-20, West 162-4.

2. TERMINI TECNICI

Anceps (ancìpite, «a due teste», «variabile»): termine in uso per indicare un elemento metrico che può assumere sia la forma di sillaba forte, sia di sillaba debole. L'elemento finale di molti metri greci è regolarmente ancipite: non però in certi metri lirici, dove sussiste continuità metrica (*synapheia*) fra verso e verso, esattamente come all'interno del verso. In questa nostra trattazione seguiamo un uso convenzionale: la sillaba finale anceps è segnata come forte.

Antistrophe (antìstrofe): si veda *Strophe*.

Aphaeresis (afèresi): si veda *Synecphonesis*.

Arsis (arsi): si veda *Thesis*.

Caesura (cesura, «taglio») e *diaeresis* (dièresi): lo stacco fra parole all'interno di un verso è tradizionalmente definito cesura quando interviene all'interno di un piede o unità metrica (*metron*); lo si indica invece con il termine dieresi quando è posto alla fine di un piede o metron (si confronti però M.L. West, «CQ» n.s. 32 [1982] 292-7). Il variato distribuirsi di cesura e dieresi gioca un ruolo nobile nell'evitare la monotonia nella costruzione dei versi; in particolare, la cesura consente di prevenire una sequenza di parole che coincidano in estensione con i piedi o unità metriche del verso.

Catalexis (catalèssi): è il troncamento della sillaba finale di un colon o metron (unità metrica), in relazione al colon o al metron «regolari» (esempio: il ferecrateo e la forma catalettica del gliconeo; si veda sotto, al punto 3b).

Contrazione: la sostituzione di una sillaba forte con due sillabe deboli.

Correptio: si veda *Elisione*.

Crasi: si veda *Synecphonesis*.

Diaeresis (dieresi): si veda *Caesura*.

Elisione o *hiatus* (iato, «fenditura»): una vocale breve finale di parola viene generalmente soppressa, o *elisa*, quando precede immediatamente un'altra vocale. Quando, stanti le circostanze descritte, l'elisione non si verifica, si suol dire che le vocali sono in *hiatus*, in iato; con il fenomeno della *correptio*, «abbreviamento», dal lat. corrĭpere = abbreviare), più frequente nell'epica arcaica e nell'elegia, una vocale lunga o un dittongo in iato (sia all'interno di parola, sia tra fine di parola e inizio della successiva) possono scandirsi come brevi, in modo da formare una sillaba debole. Si veda inoltre West 10-5.

Epodo: 1. Un periodo poetico composto di due versi, nel quale il verso breve segue il più lungo (esempio: Archiloco impiega il trimetro giambico seguito dall'hemiepes dattilico, l'esametro in composizione con il dimetro giambico, ecc. 2. Si veda sotto *Strophe*.

Prodelisione: si veda *Synecphonesis*.

Responsione: si veda *Strophe*.

Risoluzione: la sostituzione di una sillaba forte con due sillabe deboli.

Strophe (strofa): struttura metrica impiegata dai poeti drammatici e dai lirici, costituita da uno o più periodi e ricorrente, nell'identica forma, o una seconda volta (in tal caso questa seconda strofa si definisce *antistrophe*, antìstrofe), o più volte. L'espressione *struttura triadica* indica lo schema in cui due strofe (strofa e antistrofe) sono seguite da un terzo elemento di disegno metrico diverso (*epodo*). Lo schema può essere ripetuto più volte, a piacere.

Synapheia: si veda *Anceps*.

Synecphonesis (sinecfònesi): la fusione in un'unica sillaba o di due vocali all'interno di una parola (per esempio: θεός, che diviene monosillabo per sinecfonesi), oppure di un dittongo o vocale lunga finale (o anche di ὁ, ἅ, τό, τά) con vocale iniziale di una parola successiva; quando la seconda parola comincia per ε (il caso più comune è che tale parola sia ἐστι), questo fenomeno è noto sotto il nome di *prodelisione* o *aphaeresis* (afèresi). Esempio: ποῦ 'στιν. A seconda che la sinecfonesi sia o non sia marcata da un segno grafico specifico, può essere denominata *crasis* (crasi: per esempio καὶ ἐγώ→κἀγώ) o *synizesis* (sinizèsi, per esempio ἢ οὐ, considerato monosillabico).

Synezesis: si veda *Synecphonesis*.

Thesis e *arsis* (tesi e arsi): termini impiegati in origine per designare le parti del verso greco accompagnate dal battere del piede sul suolo (tesi), o dal sollevarsi del piede (arsi): come un tempo in battere e un tempo in levare. Poiché oggi quei termini sono generalmente usati in senso opposto al loro originario significato (arsi: in battere; tesi: in levare), West consiglia di rinunciare a questa terminologia e di introdurre termini come *ictus* (accento) per indicare il tempo in battere.

Triadica, struttura: si veda *Strophe*.

Unità d'analisi:

Periodo: struttura metrica, che può abbracciare un discreto numero di versi scritti (per esempio, la strofa saffica), 1. i cui estremi (inizio e fine) non spezzino mai in due parti una parola, 2. tra l'uno e l'altro dei quali sussista continuità metrica (*synapheia*), 3. il cui elemento finale sia anceps.

Colon: frase metrica singola, che non s'estenda per più di dodici sillabe circa (ne è esempio il gliconeo): in genere i cola (lett. «membri») sono sottodivisioni di periodi, anche se alcuni cola possono fungere, essi stessi, da periodi brevi.

Metron: il ritmo di alcuni versi è sufficientemente regolare per poter essere suddiviso in serie di unità identiche o equivalenti, note come metra. Il periodo può essere denominato a seconda del numero di metra in esso contenuti (dimetro, trimetro, tetrametro, pentametro, esametro = un metron × 2, 3, 4, ecc.).

Piede: unità metrica che in alcuni tipi di verso coincide con il metron (ad esempio nei versi dattilici), e in altri è invece una divisione del metron (per esempio nei versi giambici, trocaici e anapestici, nei quali ogni metron comprende due piedi).

3. METRI PIÙ COMUNI

Per ragioni di semplicità tratteremo in questa sede solo i caratteri più basilari e ricorrenti di ciascun metro. Per i numerosi casi di varietà riguardanti anceps, risoluzione, posizione della cesura, e altro, si vedano Dale, Raven, e West. Il tipo di notazione da noi

impiegato è in sostanza quello di West: — = sillaba forte, o finale anceps; ⏑ = s. debole; x = s. anceps; ⏒ = s. nella maggior parte dei casi forte; ⏓ = s. nella maggior parte dei casi debole; ⏕ = s. forte passibile di risoluzione; ⏔ = coppia di s. deboli passibili di contrazione.

a) Versi stichici (si susseguono in strutture formate dalla ripetizione di un verso sempre dell'identico tipo: impiegati principalmente in pezzi drammatici, nella recitazione, o per il declamato, anche se alcuni metri stichici erano usati nel canto)

Tetrametro giambico catalettico:

x —⏑— | x —⏑— | x —⏑— | ⏑——

(metro molto usato nella commedia, principalmente in occasione di entrate e uscite del Coro, e in scene di vivace contrasto)

Trimetro giambico:

x —⏑— | x —⏑— | x —⏑—

(metro principe del dialogo drammatico; impiegato dai giambografi come metro «discorsivo» per la poesia satirica e aggressiva; usato da Archiloco in alternanza con un verso più breve [hemiepes, trimetro giambico, ecc.] per costituire un epodo)

Coliambo o trimetro giambico scazonte (= zoppicante):

x —⏑— | x —⏑— | x ———

(= trimetro giambico con sillaba finale forte anziché debole: impiegato nella poesia mordace e sboccata [Ipponatte, Callimaco, Eroda], per l'invettiva filosofica [Timone] e per la favola [Babrio])

Tetrametro trocaico catalettico:

—⏑— x | —⏑— x | —⏑— x | —⏑—

(indiscusso metro originale del dialogo tragico [Aristotele, *Poetica* 1449a21], ma nei testi tragici a noi rimasti [dove è il metro caratteristico delle scene a più alto tenore drammatico] molto meno comune del trimetro giambico; molto consueto nella commedia, particolarmente negli epirremi della parabasi [si veda a p. 656 sgg.])

Esametro dattilico:

—⏕ | —⏕ | —⏕ | —⏕ | —⏑⏑ | ——

(metro d'uso per l'epica, per la poesia pastorale e la didascalica; impiegato anche per testi d'oracoli, indovinelli, inni, lamentazioni; appare, qua e là, nelle opere drammatiche; usato da Archiloco in alternanza con un verso più breve [hemiepes, dimetro giambico, ecc.] per formare un epodo)

«Pentametro» dattilico (propriamente = hemiepes × 2):

—⏕—⏕— | —⏑⏑—⏑⏑—

(quasi unicamente impiegato in coppia con l'esametro per formare il distico elegiaco, considerato un'entità metrica a sé ed usato quindi in modo stichico [o meglio «distichico»]; appare come strumento espressivo per un'ampia varietà di soggetti [simpotici, militareschi, storici, descrittivi, erotici] ed è inoltre il metro regolare dell'epigramma)

Tetrametro anapestico catalettico:

⏔—⏔— | ⏔—⏔— | ⏔—⏔— | ⏑⏑——

(verso solenne, piuttosto comune nel dialogo comico)

b) Versi non-stichici (in strutture ottenute mediante combinazione ed espansione di diversi cola metrici e metra; impiegati principalmente per la poesia cantata, sia per la lirica monodica [a solo], sia per la corale, con accompagnamento di musica e/o di danza)

Le principali unità possono classificarsi come segue (benché, si noti bene, sia possibile incontrare unità provenienti da categorie diverse, usate in combinazione):

Unità giambiche: basate sul metron x — ⏑ —; le sequenze più comuni sono dimetri e trimetri; spesso in combinazione con altri cola.

Unità trocaiche: basate sul metron — ⏑ — x; le più comuni sequenze sono dimetri e trimetri; spesso combinati con altri cola.

lecizio	—⏑—⏓ | —⏑— = (dimetro catalettico)
itifallico	—⏑—⏑ | ——
scazonte	—⏑— x | —⏑— x | —⏑— x | ———

Unità dattiliche: basate sul metron — ⏑⏑; le sequenze più comuni vanno dai due ai sei metra; si trovano spesso in combinazione con elementi giambici e trocaici.

hemiepes — ⏑⏑ — ⏑⏑ —

Dattilo-epitriti: unità basata sull'hemiepes (— ⏑⏑ — ⏑⏑ —) e sul cretico (— ⏑ —), che può essere preceduta, separata o seguita da un'anceps che è normalmente forte (epitrito = — ⏑ — —; per la terminologia consultare West 70); comune particolarmente in Pindaro e in Bacchilide.

Unità anapestiche: basate sul metron ⏑⏑ — ⏑⏑ —; si tratta di un ritmo tradizionalmente di marcia, associato particolarmente a quelle parti dell'opera drammatica in cui dei movimenti avvengono sulla scena. La sequenza più comune è data dai dimetri, che spesso finiscono in un paremiaco (⏑⏑ — ⏑⏑ — | ⏑⏑ — — = dimetro catalettico).

Unità docmiache: basate sul metron ⏑ — — ⏑ —; è il metro delle scene di più vivace commozione; molto comune nella tragedia, raro nella commedia tranne che nelle parodie; le sequenze più comuni sono rappresentate da metra isolati e da dimetri; spesso in combinazione con elementi giambici, cretici e con bacchi (= ⏑ — —).

Unità cretiche: basate sul metron — ⏑ — oppure — ⏑⏑⏑ («peone primo») o ancora ⏑⏑⏑ — («peone quarto»); comuni nella commedia, rare nella tragedia; le sequenze più comuni sono dimetri, trimetri e tetrametri.

Unità ioniche: basate sul metron ⏑⏑ — — (ionico minore) o — — ⏑⏑ (ionico maggiore); è ritmo associato al culto, al senso dell'esotico, del barbarico; le sequenze più comuni sono di dimetri e di trimetri; spesso si trova in combinazione con l'anacreontico = ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — —.

Unità eoliche: termine talvolta in uso per abbracciare diversi cola di non omogenea estensione, ma qui lo consideriamo limitato a quei cola che contengono, come nucleo ritmico, il coriambo (— ⏑⏑ —):

gliconeo xx | — ⏑⏑ — | ⏑ —
ferecrateo xx | — ⏑⏑ — | —
telesilleo x | — ⏑⏑ — | ⏑ —
reiziano x | — ⏑⏑ — | —
ipponatteo xx | — ⏑⏑ — | ⏑ — —

agesicoreano (o enopliano) x | — ⏑⏑ — | ⏑ — —
aristofanio — ⏑⏑ — | ⏑ — —
dodrans — ⏑⏑ — | ⏑ —
adonio — ⏑⏑ — | —

Alcuni cola eolici sono usati come periodi a sé stanti; più spesso vengono impiegati per costituire periodi più ampi, 1. in combinazione con altri cola (eolici o d'altra natura), 2. mediante aggiunta d'elementi prefissi o suffissi (per esempio l'aggiunta di un bacchio a un gliconeo costruisce il falecio = xx | — ⏑⏑ — | ⏑ — ⏑ — —), oppure 3. mediante espansione dattilica o coriambica all'interno dell'unità stessa (per esempio, l'espansione coriambica all'interno del gliconeo forma l'asclepiadeo minore = xx | — ⏑⏑ — — ⏑⏑ — | ⏑ —). Due comuni strofe eoliche basate su cola eolici sono la saffica (= — ⏑ — x | — ⏑⏑ — | ⏑ — — endecasillabo saffico, ripetuto tre volte, con aggiunta dell'adonio = — ⏑⏑ — | —) e l'alcaica (= x — ⏑ — x | — ⏑⏑ — | ⏑ — due volte, più x — ⏑ — x — ⏑ — — più — ⏑⏑ — ⏑⏑ — | ⏑ — —); per un'analisi diversa di queste strofe si veda West 32-3, Raven 77-9, *OCD* 683.

4. BIBLIOGRAFIA

Allen, W.S., *Accent and rhythm* (Cambridge 1973)

idem, *Vox Graeca*, 2ª ed. (Cambridge 1974)

Dale, A.M., *The lyric metres of Greek drama*, 2ª ed. (Cambridge 1968)

eadem, *Metrical analyses of tragic choruses*, fasc. I, «BICS» suppl. XXI.1 (1971); fasc. II, «BICS» suppl. XXI.2 (1981)

Gentili, B., *Metrica greca arcaica* (Messina-Firenze 1950)

idem, *La metrica dei Greci* (Messina-Firenze 1952)

Maas, P., *Griechische Metrik* (Leipzig 1923); trad. it. *Metrica greca* (Firenze 1976)

Raven, D.S., *Greek metre*, 2ª ed. (London 1968)

Snell, B., *Griechische Metrik* (Göttingen 1955); trad. it. *Metrica Greca* (Firenze 1977)

Sommerstein, A.H., *The sound pattern of ancient Greek* (Oxford 1973)

West, M.L., *Greek metre* (Oxford 1982)

White, J.W., *The verse of Greek comedy* (London 1912)

Wilamowitz-Moellendorff, U. von, *Griechische Verskunst* (Berlin 1921)

OPERE MODERNE ÇITATE NEL TESTO

Adkins, A.W.H. (1960). *Merit and responsibility*. Oxford. Trad. it. *La morale dei Greci*, Bari 1964.

Adrados, F.R. (1978). *Propuestas para una nueva edición et interpretación de Estesícoro*, «Emerita» 46: 251-99.

Allen, T.W. (1912). *Homeri opera* v. OCT.

Allen, T.W., Halliday, W.R. e Sikes, E.E. (1936). *The Homeric Hymns*. Oxford.

Altheim, F. (1948/1950). *Literatur und Gesellschaft im ausgehenden Altertum*. Halle/Saale.

Andrewes, A. (1956). *The Greek tyrants*. London.

Arnim, H. von (1913). *Supplementum Euripideum*. Bonn.

Arnott, W.G. (1975). *Menander, Plautus, Terence*. «G&R», New surveys in the classics 9.

(1979). *Menander* I. Loeb. London & Cambridge, Mass.

Austin, M.M. (1970). *Greece and Egypt in the archaic age*. «PCPhS» suppl. II.

Bacon, H. (1961). *Barbarians in Greek tragedy*. New Haven.

Baldry, H.C. (1953). *The idler's paradise in Greek comedy*, «G&R» 22: 49-60.

Barlow, S.A. (1971). *The imagery of Euripides: a study in the dramatic use of pictorial language*. London.

Barrett, W.S. (1964). *Euripides, Hippolytos*. Oxford.

Beck, F.A.G. (1975). *Album of Greek education*. Sydney.

Bernays, J. (1853). *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*. Breslau.

Berthiaume, G. (1982). *Les rôles du* mágeiros*: étude sur la boucherie, la cuisine et le sacrifice dans la Grèce ancienne*, «Mnemosyne» suppl. 70.

Bieber, M. (1961). *The history of the Greek and Roman theater*. 2ª ed. Princeton, N.J.

Björck, G. (1950). *Das alpha impurum und die tragische Kunstsprache*. Uppsala.

Blanchard, A. (1970). *Recherches sur la composition des comédies de Ménandre*, «REG» 83: 38-51.

Blass, F. (1887). *Die attische Beredsamkeit*. Leipzig.
Boegehold, A.L. (1963). *Toward a study of Greek voting procedure*, «Hesperia» 32: 366-74.
Bollack, J., Judet de la Combe, P. e Wismann, H. (1977). *La réplique de Jocaste* (Cahiers de Philologie, 11, avec un supplément), Publications de l'Université de Lille III. Lille.
Bolling, G.M. (1956). *Notes on Corinna*, «AJPh» 77: 282-7.
Bonanno, M.G. (1972). *Studi su Cratete comico*. Padova.
Bonner, R.J. e Smith, G. (1930). *The administration of justice from Homer to Aristotle*. Chicago.
Bonner, W.S. (1939). *The literary treatises of Dionysius of Halicarnassus*. Cambridge.
Bowersock, G.W. (1969). *Greek sophists in the Roman empire*. Oxford.
(1971). Rec. di M.J. Fontana, *L'Athenaion Politeia*, «Gnomon» 43: 416-18.
(1973). «Greek intellectuals and the Imperial Cult in the second century A.D.», in *Entretiens Hardt* 19: 179-212. Genève.
Bowra, C.M. (1964). *Pindar*. Oxford.
Bozanic, N. (1977). *Structure, language and action in the comedies of Menander*. Diss. London.
Brillante, C., Cantilena, M. e Pavese, C.O. (1981) (edd.). *I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale*. Padova.
Brown, A.L. (1978). *Alkman, P. Oxy. 2443 Fr. 1 and 3213*, «ZPE» 32: 36-8.
Browning, R. (1960). *Recentiores non deteriores*, «BICS» 7: 11-21.
Bruns, I. (1896). *Das literarische Porträt der Griechen im fünften und vierten Jahrhundert vor Christi Geburt*. Berlin.
Bundy, E.L. (1962). *Studia pindarica*. Univ. of Calif. Studies in Classical Philology XVIII.1 e 2. Berkeley & Los Angeles.
Burkert, W. (1977). «Le mythe de Géryon: perspectives préhistoriques et tradition rituelle», in B. Gentili e G. Paioni (ed.), *Il Mito Greco, Atti del Convegno Internazionale* (Urbino 7-12 maggio 1973) 273-83. Roma.
Burnett, A.P. (1964). *The race with the Pleiades*, «Classical Philology» 59: 30-4.
Butcher, S.H. (1891). *Some aspects of the Greek genius*. London.
Cairns, F. (1972). *Generic composition in Greek and Roman poetry*. Edinburgh.
Calame, C. (1977). *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, 11, *Alcman*, Rome.
Campbell, D.A. (1967). *Greek lyric poetry*. London & New York.

Cassio, A.C. (1977). *Aristofane, Banchettanti: i frammenti*. Pisa.
Chadwick, J. (1973). *The Berezan lead letter*, «PCPhS» n.s. 19: 35-7.
(1976). *The Mycenaean world*. Cambridge. Trad. it. *Il mondo miceneo*, Milano 1980.
Charitonidis, S., Kahil, L. e Ginouvès, R. (1970). *Les mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène*. «AK», Beiheft VI. Bern.
Cherniss, H. (1935). *Aristotle's criticism of presocratic philosophy*. Baltimore.
Cole, T. (1967). *Democritus and the sources of Greek anthropology*. Cleveland, Ohio.
Coleman, R.G.G. (1972). *The role of the Chorus in Sophocles'* Antigone, «PCPhS» n.s. 18: 4-27.
Conacher, D.J. (1967). *Euripidean drama*. Toronto.
Constantinides, E. (1969). *Timocles* Ikarioi satyroi: *a reconsideration*, «TAPhA» 100: 49-61.
Cook, R.M. (1937). *The date of the Hesiodic* Shield, «CQ» 31: 204-14.
Cooper, L. (1922). *An Aristotelian theory of comedy*. New York.
Dain, A. (1963). *La survie de Ménandre*, «Maia» 15: 278-309.
Dale, A.M. (1954). *Euripides, Alcestis*. Oxford.
(1959). *The Hoopoe's song*, «CR» 9: 199-200 = *Collected papers* (1969) 135-6.
Davies, M.I. (1969). *Thoughts on the Oresteia before Aischylos*, «BCH» 93: 214-60.
Davison, J.A. (1968). *From Archilochus to Pindar*. London. (= «Phoenix» 16 [1962] 219-22)
Dawe, R.D. (1972). *Stesichorus, frag. 207 P*, «PCPhS» n.s. 18: 28-30.
Dawkins, R.M. (1929). (ed.). *The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta*, «JHS» suppl. V. London.
Deichgräber, K. (1933). *Hymnische Elemente in der philosophischen Prosa der Vorsokratiker*, «Philologus» 88: 347-61.
Delorme, J. (1960). *Gymnasion*. Paris.
Denniston, J.D. (1960). *Greek prose style*. Oxford.
Denniston, J.D. e Page, D.L. (1957). *Agamemnon*. Oxford.
Devereux, G. (1976). *Dreams in Greek tragedy*. Oxford.
Dickie, Matthew (1978). *The argument and form of Simonides 542 PMG*, «HSCPh» 82: 21-33.
Dittenberger, W. (1915-24). *Sylloge Inscriptionum Graecarum*. 3ª ed. Leipzig.

Dodds, E.R. (1920). *Euripides the irrationalist*, «CR» 43: 97-104.
(1951). *The Greeks and the irrational*. Berkeley & Los Angeles. Trad. it. *I Greci e l'irrazionale*, Firenze 1973.
(1960). *Euripides, Bacchae*. 2ª ed. Oxford.
Dohm, H. (1964). *Mageiros*. Zetemata XXXII. München.
Dover, K.J. (1954). *Greek comedy*, in *FYAT*.
(1964). «The poetry of Archilochos», in *Entretiens Hardt* 10: 181-212. Genève.
(1968*a*). *Aristophanes' Clouds*. Oxford.
(1972). *Aristophanic comedy*. London.
Dziatzko, K. (1899). «Buchhandel», *RE* III 973-85.
Easterling, P.E. (1973). *Presentation of character in Aeschylus*, «G&R» 20: 3-19.
(1974). *Alcman 58 and Simonides 37*, «PCPhS» n.s. 20: 37-43.
(1978). «The second stasimon of *Antigone*», in R.D. Dawe, J. Diggle, P.E. Easterling (edd.), *Dionysiaca*. Cambridge.
Ebert, J. (1978), *Zu Corinnas Gedicht vom Wettstreit zwischen Helikon und Kithairon*, «ZPE» 30: 5-12.
Edwards, G.P. (1971). *The language of Hesiod*. Publications of the Philological Society XXII. Oxford.
Ehrenberg, V.L. (1951). *The people of Aristophanes*. 2ª ed. Oxford. (3ª ed. New York 1962.) Trad. it. *L'Atene di Aristofane*, Roma-Bari 1978.
Else, G.F. (1965). *The origin and early form of Greek tragedy*. Cambridge, Mass.
Entretiens Hardt (1970). *Ménandre: Entretiens* 16. Genève.
Erbse, H. (1969-83). *Scholia graeca in Homeri Iliadem*. 6 voll. Berlin.
Fenik, B.C. (1968). *Typical battle scenes in the Iliad*. «Hermes» Einzelschriften 21.
Finley, M.I. (1956). *The world of Odysseus*. London. (2ª ed. London 1977.) Trad. it. *Il mondo di Odisseo*, Roma-Bari 1978.
Forrest, W.G. (1968). *A history of Sparta, 950-192 B.C.* London. Trad. it. *Storia di Sparta*, Bari 1970.
Fraenkel, E. (1950). *Some notes on the Hoopoe's song*, «Eranos» 48: 75-84 = *Kleine Beiträge* 1 (1964) 453-61.
Fränkel, H. (1961). *Schrullen in den Scholien zu Pindars Nemeen 7 und Olympien 3*, «Hermes» 83: 385-97.
(1962). *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*. 2ª ed.
(1975). *Early Greek poetry and philosophy*. New York & London.
Fraser, P.M. (1972). *Ptolemaic Alexandria*. 3 voll. Oxford.
Furley, D.J. (1973). «Notes on Parmenides», in G. Vlastos (ed.), *Exegesis and argument: Studies in Greek philosophy presented to Gregory Vlastos*, 1-15. Assen.
Garvie, A.F. (1965). *A note on the deity of Alcman's Partheneion*, «CQ» n.s. 15: 185-7.
(1969). *Aeschylus' Supplices: play and trilogy*. Cambridge.
Garzya, A. (1954). *Alcmane. I frammenti*. Napoli.
Gelzer, T. (1956). *Aristophanes und sein Sokrates*, «MH» 13: 65-93.
(1960). *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes*. Zetemata XXIII. München.
(1976). *Some aspects of Aristophanes' dramatic art in the Birds*, «BICS» 23: 1-14.
Gentili, B. (1958). *Bacchilide. Studi*. Urbino.
(1971). «I frr. 39 e 40 di Alcmane e la poetica della mimesi nella cultura greca arcaica», in *Studi filologici e storici in onore di V. de Falco*, 59-67. Napoli.
(1972). «Lirica greca arcaica e tardo-arcaica», in *Introduzione allo studio della cultura classica*. Milano.
(1976). Rec. di D. Page, *PMG*, *LGS*, *SLG*, in «Gnomon» 48: 740-51.
Gerber, D.E. (1967/8). *A survey of publications on Greek lyric poetry since 1952*, III, «CW» 61: 373-85.
(1970). *Euterpe, an anthology of early Greek lyric and iambic poetry*. Amsterdam.
(1975/6). *Studies in Greek lyric poetry: 1967-75*, «CW» 70: 66-154.
Ghiron-Bistagne, P. (1976). *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*. Paris.
Giannini, A. (1960). *La figura del cuoco nella commedia greca*, «Acme» 13: 135-216.
Gianotti, G.F. (1975). *Per una poetica pindarica*. Torino.
(1978). *Le Pleiadi di Alcmane*, «RFIC» 106: 257-71.
Gomme, A.W. (1938). *Aristophanes and politics*, «CR» 52: 97-119. (Rist. in D.A. Campbell [ed.], *More essays in Greek history and literature* [Oxford 1962].)
(1954*a*). *Who was «Kratippos»?*, «CQ» n.s. 4: 53-5.
(1957). *Interpretations of some poems of Alkaios and Sappho*, «JHS» 77: 255-66.
Gomme, A.W. e Sandbach, F.H. (1973). *Menander: a commentary*. Oxford.
Gostoli, A. (1978). *Some aspects of the Theban myth in the Lille Stesichorus*, «GRBS» 19: 23-7.
Griffin, J. (1977). *The Epic Cycle and the uniqueness of Homer*, «JHS» 97: 39-53.

(1980). *Homer on life and death*. Oxford.
Griffith, J.G. (1968). «Early lyric poetry», in *FYAT*, cap. 2. Oxford.
Griffith, M. (1977). *The authenticity of Prometheus Bound*. Cambridge.
Griffiths, A. (1972). *Alcman's Partheneion: The morning after the night before*, «QUCC» 14: 7-30.
Guarducci, M. (1974). *Epigrafia Greca* III. Roma.
Guillon, P. (1958). *Corinne et les oracles béotiens: la consultation d'Asopos*, «BCH» 82: 47-60.
Guthrie, W.K.C. (1962-80). *A history of Greek philosophy*. 6 voll. Cambridge.
(1962). *A history of Greek philosophy* I. Cambridge.
(1965). *A history of Greek philosophy* II. Cambridge.
(1969). *A history of Greek philosophy* III. Cambridge.
Halporn, J.W. (1972). «Agido, Hagesichora, and the chorus (Alcman 1.27ff. *PMG*)», *Antidosis, Festschrift für Walter Kraus*, «Wiener Studien» Beiheft V 125-38.
Hamilton, R. (1974). *Epinikion*. The Hague.
Hamm, E.-M. (1958). *Grammatik zu Sappho und Alkaios*. Berlin.
Händel, P. (1963). *Formen und Darstellungen in der aristophanischen Komödie*. Heidelberg.
Handley, E.W. (1953). *XOPOY in the Plutus*, «CQ» n.s. 3: 55-61.
(1959). Rec. di H.J. Newiger, *Metapher und Allegorie*, in «JHS» 79: 166-7.
(1965*a*). *The Dyskolos of Menander*. London & Cambridge, Mass.
(1965*b*). *Notes on the* Sikyonios *of Menander*, «BICS» 12: 38-62.
(1968). *Menander and Plautus: a study in comparison*. (Prolusione) London.
(1969). *Notes on the* Theophoroumene *of Menander*, «BICS» 16: 88-101.
(1973). *The poet inspired?*, «JHS» 93: 104-8.
(1975*a*). *Plautus and his public: some thoughts on New Comedy in Latin*, «Dioniso» 46: 117-32.
(1975*b*). «Some new fragments of Greek comedy», in *Proc. XIV int. congr. papyrologists, 1974*, 133-48.
(1977). P. Oxy. *678: a fragment of New Comedy*, «BICS» 24: 132-4.
(1979). *Recent papyrus finds: Menander*, «BICS» 26: 81-7.
(1982*a*). P. Oxy. *2806: a fragment of Cratinus?*, «BICS» 29: 109-17.

(1982*b*). *Aristophanes' rivals*, «Proceedings of the Classical Association» 79: 23-5.
Handley, E.W. e Rea, J.R. (1957). *The Telephus of Euripides*. «BICS» suppl. V.
Harrison, E.B. (1976). «The Portland Vase: thinking it over», in L. Bonfante e H. von Heintze (edd.), in *Essays in memoriam Otto J. Brendel*. Mainz.
Harvey, F.D. (1964). *The use of written documents in the business life of classical Athens*, «Pegasus» 2: 4-14.
(1966). *Literacy in the Athenian democracy*, «REG» 79: 585-635.
(1967). *Oxyrhynchus Papyrus 2390 and early Spartan history*, «JHS» 93: 62-73.
(1978). «Greeks and Romans learn to write», in *Communication arts in the ancient world*, 63-78. New York.
Haslam, M.W. (1974). *Stesichorean meter*, «QUCC» 17: 9-57.
(1978). *The versification of the new Stesichorus (P. Lille 76 abc)*, «GRBS» 19: 29-57.
Havelock, E. (1963). *Preface to Plato*. Cambridge, Mass. Trad. it. *Cultura orale e civiltà della scrittura*, Bari 1973.
(1976). *Origins of Western literacy*. Toronto. Trad. it. *Dalla A alla Z*, Genova 1987.
Henderson, J. (1975). *The maculate muse: obscene language in Attic comedy*. New Haven.
Herington, C.J. (1970). *The author of the Prometheus Bound*. Austin, Texas.
Heubeck, A. (1979). *Schrift* in *Archaeologica Homerica* III, cap. 10. Göttingen.
Hirmer, M. e Arias, P.E. (1962). *A history of Greek vase painting*. London.
Hofmann, H. (1976). *Mythos und Komödie*. Spudasmata XXX. Hildesheim.
Hofmann, W. e Wartenberg, G. (1973). *Der Bramarbas in der antiken Komödie*, «Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften der DDR», 1973.2.
Horrocks, G.C. (1981). *Space and time in Homer*. New York.
Hunter, R.L. (1979). *The comic chorus in the fourth century*, «ZPE» 36: 23-38.
Hussey, E. (1972). *The Presocratics*. London. Trad. it. *I Presocratici*, Milano 1977.
Huxley, G.L. (1962). *Early Sparta*. London.
(1964). *Studies in early Greek poets* II: *Alcman's* Kolymbōsai, «GRBS» 5: 26-8.

Immerwahr, H.R. (1964). «Book rolls on Attic vases», in *Classical, medieval and renaissance studies in honor of Berthold Louis Ullman* I. Rome.
(1973). *More book rolls on Attic vases*, «AK» 16.2: 143-7.
Jacoby, F. (1941). *The date of Archilochus*, «CQ» 35: 97-109.
Jaeger, W. (1939). *Paideia: the ideals of Greek culture* I, tr. G. Highet. Oxford.
(1945). *Paideia: the ideals of Greek culture* III, tr. G. Highet. Oxford. Trad. it. *Paideia*, 3 voll., Firenze 1936-59. (Tit. orig. *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*. Berlin-Leipzig 1934-47.)
(1947). *The theology of the early Greek philosophers*. Oxford. Trad. it. *La teologia dei primi pensatori greci*, Firenze 1961.
Janko, R. (1982). *Homer, Hesiod, and the Hymns*. Cambridge.
Janni, P. (1965, 1970). *La cultura di Sparta arcaica. Ricerche* I, II. Roma.
Jeffery, L.H. (1961). *The local scripts of archaic Greece*. Oxford.
Jones, J. (1962). *On Aristotle and Greek tragedy*. London.
Kahn, C.H. (1960). *Anaximander and the origins of Greek cosmology*. New York.
Kapsomenos, S.G. (1964). *The Orphic papyrus roll of Thessalonica*, «Bulletin of the American Society of Papyrologists» 2: 3-14.
Kern, O. (1922). *Orphicorum fragmenta*. Berlin.
Kirk, G.S. (1962). *The songs of Homer*. Cambridge.
(1976). *Homer and the oral tradition*. Cambridge.
(1977). In *Archilochos* by Michael Ayrton. London.
Kirk, G.S. e Raven, J. (1957). *The Presocratic philosophers*. Cambridge.
Kirkwood, G.M. (1953/4). *A survey of recent publications concerning Classical Greek lyric poetry*, «CW» 47: 51-4.
(1974). *Early Greek monody*. Cornell Studies in Classical Philology XXXVII. Ithaca & London.
Kleberg, T. (1967). *Buchhandel und Verlagswesen in der Antike*. Darmstadt.
Knox, B.M.W. (1952). *The lion in the house*, «Classical Philology» 47: 17-25. (= *Word and action* [Baltimore 1979] 27-38.)
(1964). *The heroic temper*. Berkeley & Los Angeles.
(1968). *Silent reading in antiquity*, «GRBS» 9.4: 421-35.
(1976). *Euripides' Medea*, «Yale Classical Studies» 25: 193-206.
Koenen, L. (1979). *The Cairo codex of Menander (P. Cair. J 43277)*. Edizione fotostatica sotto la supervisione di Henry Riad e Abd el-Kadr Selim, con una prefazione di L. Koenen. London, Institute of Classical Studies.

Köhnken, A. (1971). *Die Funktion des Mythos bei Pindar*. Berlin & New York.
Körte, A. (1893). *Archäologische Studien zur alten Komödie*, «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts» 8: 61-93.
Lasserre, F. e Bonnard, A. (1958). *Archiloque, Fragments*. Paris.
Lattimore, R. (1958). *The poetry of Greek tragedy*. Baltimore.
Lefèvre, E. (1979). «Menander», in G.A. Seeck (ed.), *Das griechische Drama*, 307-53. Darmstadt.
Lefkowitz, M.R. (1968). *Bacchylides'* Ode *5: imitation and originality*, «HSCPh» 73: 45-96.
(1975*a*). *The influential fictions in the scholia to Pindar's* Pythian *8*, «Classical Philology» 70: 173-85.
(1975*b*). «Pindar's Lives», in *Classica et Iberica*, Miscellanea in onore del Rev. J.M.F. Marique, S.J., ed. P.T. Brannan, S.J., Institute for Early Christian Iberian Studies (Worcester, Mass.), 71-93.
(1978). *The poet as hero: fifth-century autobiography and subsequent biographical fiction*, «CQ» n.s. 28: 459-69.
Lemerle, P. (1969). *Elèves et professeurs à Constantinople au X[e] siècle*, «Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres» 576-87.
(1971). *Le premier humanisme byzantin*. Paris.
Leo, F. (1895). *Plautinische Forschungen*. 2ª ed. 1912. Berlin.
Lewis, N. (1974). *Papyrus in classical antiquity*. Oxford.
Lloyd-Jones, H. (1956). *Zeus in Aeschylus*, «JHS» 76: 55-67.
(1957). *Aeschylus* II. 2ª ed. Loeb.
(1966). «Problems of early Greek poetry», in *Estudios sobre la tragedia griega, Cuadernos de la Fondación Pastor* XIII 11-33.
(1971). *The justice of Zeus*. Berkeley & Los Angeles.
(1973). *Modern interpretation of Pindar: the Second Pythian and Seventh Nemean Odes*, «JHS» 93: 109-37.
(1975). *Females of the species: Semonides on women*. London.
Lobel, E. (1925). Σαπφοῦς μέλη. Oxford.
(1927). Ἀλκαίου μέλη. Oxford.
Long, A.A. (1968). *Language and thought in Sophocles*. London.
(1976). *Heraclitus and Stoicism*, «Philosophia» 5-6: 134-56.
Lucas, D.W. (1968). *Aristotle, Poetics*. Oxford.
Ludwig, W. (1970). «Die plautinische Cistellaria und das Verhältnis von Gott und Handlung bei Menander», in *Entretiens Hardt* 16: 43-110.
Luppe, W. (1980). *Literarische Texte: Drama*. «Archiv für Papyrusforschung» 27: 233-50.

MacDowell, D. (1971). *Aristophanes, Wasps*. Oxford.
McKay, K.J. (1974). *Alkman Fr. 107 Page*, «Mnemosyne» 4.27: 413-14.
Maehler, H. (1980). *A new method of dismounting papyrus cartonnage*, «BICS» 27: 120-2.
Marrou, H.-I. (1965). *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*. 6ª ed. Paris. Trad. it. *Storia dell'educazione nell'antichità*, Roma 1971.
Marzullo, B. (1964). *Il primo Partenio di Alcmane*, «Philologus» 108: 174-210.
Mazon, P. (1904). *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*. Paris.
(1948) (ed.). *Introduction à l'Iliade*. Budé. Paris.
Meiggs, R. e Lewis, D.M. (1969). *A selection of Greek historical inscriptions to the end of the fifth century B.C.* Oxford.
Meillier, C. (1976). *Callimaque (P.L. 76d, 78abc, 82, 84, 111c) Stésichore (?) (P.L. 76abc)*, «Cahiers de recherche de l'Institut de Papyrologie et d'Égyptologie de l'Université de Lille» IV: 255-360.
Mette, H.J. (1959). *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*. Berlin.
Misch, G. (1950). *History of autobiography in antiquity*. London.
Momigliano, A.D. (1971). *The development of Greek biography*. Cambridge, Mass. Trad. it. *Lo sviluppo della biografia greca*, Torino 1974.
(1975). *Alien wisdom*. Cambridge. Trad. it. *Saggezza straniera*, Torino 1980.
Mourelatos, A.P.D. (1970). *The route of Parmenides: a study of word, image, and argument in the fragments*. New Haven & London.
Murray, G. (1933). *Aristophanes: a study*. Oxford.
Muscarella, O.W. (1974). *Ancient art: The Norbert Schimmel Collection*. Mainz.
Nestle, W. (1901). *Euripides. Der Dichter der griechischen Aufklärung*. Stuttgart.
Newiger, H.-J. (1957). *Metapher und Allegorie: Studien zu Aristophanes*. Zetemata XVI. München.
Norman, A.F. (1960). *The book trade in fourth-century Antioch*, «JHS» 80: 122-6.
Norwood, G. (1931). *Greek comedy*. London.
(1945). *Pindar*. Berkeley & Los Angeles. Trad. it. *Pindaro*, Bari 1952.
Oeri, H.G. (1948). *Der Typ des komischen Alten: seine Nachwirkungen und seine Herkunft*. Basel.

Ohly, K. (1928). *Stichometrische Untersuchungen = Zentralblatt für Bibliothekswesen*, Beiheft 61. Leipzig.
Owen, A.S. (1936). «The date of the Electra of Sophocles», in *Greek poetry and life, Essays presented to Gilbert Murray*, ed. C. Bailey e altri. Oxford.
Owen, G.E.L. (1960). *Eleatic questions*, «CQ» n.s. 10: 84-102; rist. con note aggiunte in D.J. Furley e R.E. Allen (edd.) (1975). *Studies in presocratic philosophy* II 48-81. London.
Page, D.L. (1942). *Greek literary papyri*. London.
(1951*a*). *Alcman: The Partheneion*. Oxford.
(1951*b*). *Simonidea*, «JHS» 71: 133-42.
(1951*c*). *A new chapter in the history of Greek tragedy*. Cambridge.
(1955). *Sappho and Alcaeus*. Oxford.
(1956). *Greek verses from the eighth century B.C.*, «CR» n.s. 6: 95-7.
(1959). *History and the Homeric Iliad*. Berkeley & Los Angeles.
(1964). «Archilochus and the oral tradition», in *Entretiens Hardt* 10: 117-63. Genève.
(1973*a*). *Stesichorus: The Geryoneis*, «JHS» 93: 136-54.
(1973*b*). *Stesichorus: The «Sack of Troy» and «The Wooden Horse» (P. Oxy. 2169 and 2803)*, «PCPhS» n.s. 19: 47-65.
Panofsky, D. e E. (1962). *Pandora's box*. 2ª ed. Princeton, N.J.
Parry, A. (1971) (ed.). *The making of Homeric verse* (opere raccolte di Milman Parry con una introduzione di Adam Parry). Oxford.
Parsons, P.J. (1977). *The Lille «Stesichorus»*, «ZPE» 26: 7-36.
Pavese, C.O. (1967). *Alcmane, il Partenio del Louvre*, «QUCC» 4: 113-33.
(1972). *Traduzione e generi poetici della Grecia arcaica*. Roma.
Pečirka, J. (1963). *Aristophanes' Ekklesiazusen und die Utopien in der Krise der Polis*, «Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt Universität, Berlin: Gesellschaft. u. sprach.» 12: 215-19.
(1976). *The crisis of the Athenian Polis in the fourth century*, «Eirene» 14: 5-29.
Penwill, J.L. (1974). *Alcman's Cosmogony*, «Apeiron» 8: 13-39.
Perrotta, G. e Gentili, B. (1965). *Polinnia*. Messina e Firenze.
Pfohl, G. (1968) (ed.). *Das Alphabet*. Wege der Forschung 88. Darmstadt.
Philippson, R. (1932). *Sokrates' Dialektik in der Wolken*, «RhM» 81: 30-8.
Pickard-Cambridge, A.W. (1946). *The theatre of Dionysus at Athens*. Oxford.

Podlecki, A.J. (1971). *Stesichoreia*, «Athenaeum» 49: 313-27.

Pohlenz, M. (1933). *To prepon. Ein Beitrag zur Geschichte des griechischen Geistes*, «Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaft zu Göttingen» 1933: 53-92.

Pouilloux, J. (1964). «Archiloque et Thasos: histoire et poésie», in *Entretiens Hardt* 10: 1-27. Genève.

Privitera, G.A. (1965). *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica*. Roma.

Puelma, M. (1977). *Die Selbstbeschreibung des Chores in Alkmans grossem Partheneion-Fragment*, «MH» 34: 1-55.

Rau, P. (1967). *Paratragodia: Untersuchung einer dramatischen Form des Aristophanes*. Zetemata XLV. München.

Reinhardt, K. (1916). *Parmenides und die Geschichte der griechischen Philosophie*. Bonn.

(1947). *Sophokles*. 3ª ed. Frankfurt am Main.

Reynolds, L.D. e Wilson, N.G. (1974). *Scribes and scholars*, 2ª ed. Oxford. Trad. it. *Copisti e filologi, la tradizione dei classici dall'antichità al Rinascimento*, Padova 1987[3].

Richardson, N.J. (1974). *The Homeric Hymn to Demeter*. Oxford.

Robert, C. (1911). *Die Masken der neueren attischen Komödie*. Hallisches Winckelmannsprogr. XXV. Halle a. S.

Robert, L. (1935). *Notes d'épigraphie hellénistique*, «BCH» 59: 421-5 (= *Opera minore selecta* I [1969] 178-82. Amsterdam).

(1968). *De Delphes à l'Oxus. Inscriptions grecques nouvelles de la Bactriane*, «Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres» 421-57.

Roberts, C.H. (1953). *Literature and society in the papyri*, «MH» 10: 264-79.

(1954). *The codex*, «PBA» 40: 169-204.

(1970). «Books in the Graeco-Roman world and in the New Testament», *Cambridge History of the Bible* I, 48-66. Cambridge.

Roberts, C.H. e Skeat, T.C. (1983). *The birth of the codex*. British Academy publications. Oxford.

Robertson, M. (1969). *Geryoneis: Stesichorus and the vase-painters*, «CQ» n.s. 19: 207-21.

Rose, H.J. (1932). *Stesichorus and the Rhadine-Fragment*, «CQ» 26: 88-92.

Rosenmeyer, T.G. (1966). *Alcman's* Partheneion I *reconsidered*, «GRBS» 7: 321-59.

Rostagni, A. (1955). *Scritti minori*. 3 voll. Torino.

Russell, D.A. (1964). *Longinus on the sublime*. Oxford.

(1973). *Plutarch*. London.

Schadewaldt, W. (1928). *Der Aufbau des Píndarischen Epinikion*. Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft. Geisteswiss. Klasse V.3. Halle.

Schlesinger, E. (1968). *Zu Pindar, Pyth. 12*, «Hermes» 96: 275-86.

Schwarze, J. (1971). *Die Beurteilung des Perikles durch die attische Komödie und ihre historische und historiographische Bedeutung*. Zetemata LI. München.

Seeberg, A. (1971). *Corinthian Komos vases*. «BICS» suppl. XXVII.

Segal, C.P. (1975). *Pebbles in golden urns: the date and style of Corinna*, «Eranos» 63: 1-8.

(1976). *Bacchylides reconsidered: epithets and the dynamics of lyric narrative*, «QUCC» 22: 99-130.

(1977). *The myth of Bacchylides 17: heroic quest and heroic identity*, «Eranos» 74: 23-37.

Seidensticker, B. (1978). *Archilochus and Odysseus*, «GRBS» 19: 5-22.

Severyns, A. (1933). *Bacchylide, Essai biographique*. Liège & Paris.

(1963). *Recherches sur la Chrestomathie de Proclos* IV (= Bibliothèque de la Faculté de Philos. et Lettres de l'Université de Liège, fasc. 170).

Shackleton Bailey, D.R. (1966). *Cicero's letters to Atticus* V. Cambridge.

Sifakis, G.M. (1971). *Parabasis and animal choruses*. London.

Simon, E. (1971). *Die* «Omphale» *des Demetrios*, «Archäologischer Anzeiger»: 199-206.

(1972). *Das antike Theater*. Heidelberg.

Sisti, F. (1965). *Le due Palinodie di Stesicoro*, «Studi Urbinati di Storia, Filosofia e Letteratura» 39: 303-13.

Skeat, T.C. (1956). *The use of dictation in ancient book production*, «PBA» 42: 179-208.

Smith, A.H. (1898). *Illustrations to Bacchylides*, «JHS» 18: 267-80.

Smyth, H.W. (1900). *The Greek melic poets*. London.

Snell, B. (1953). *The discovery of the mind: the Greek origins of European thought*, trad. di T.G. Rosenmeyer. Oxford. Trad. it. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino 1963[2]. (Tit. orig. *Die Entdeckung des Geistes*. Hamburg 1944[1].)

Snell, B. e Maehler, H. (1975). *Pindari carmina cum fragmentis*. BT. Leipzig & Stuttgart.

Solmsen, F. (1931). *Antiphonstudien. Untersuchungen zur Entstehung der attischen Gerichtsrede*, Neue philologische Untersuchungen VIII. Berlin.
(1961). *Greek philosophy and the discovery of the nerves*, «MH» 18: 169-97.
de Ste Croix, G.E.M. (1972). *The origins of the Peloponnesian War*. London.
Steinmetz, P. (1960). *Menander und Theophrast*, «RhM» 103: 185-91.
Stern, J. (1967). *The structure of Bacchylides' Ode 17*, «Revue Belge de Philosophie et d'Histoire» 45: 40-7.
Sutton, D.F. (1974*a*). *The date of Euripides' Cyclops*. Ann Arbor.
(1974*b*). *A handlist of satyr plays*, «HSCPh» 78: 107-43.
Svoboda, K. (1952). *Les idées de Pindare sur la poésie*, «Aegyptus» 32: 108-20.
Taplin, O. (1975). *The title of Prometheus Desmotes*, «JHS» 95: 184-6.
Tarditi, G. (1968). *Archiloco*. Roma.
Tarn, W.W. (1933). *Alexander the Great and the unity of mankind*, «PBA» 19: 123-66.
Thayer, H.S. (1975). *Plato's quarrel with poetry: Simonides*, «Journal of the History of Ideas» 36: 3-26.
Thierfelder, A. (1956). *Römische Komödie*, «Gymnasium» 63: 326-45.
Thummer, E. (1968/9). *Pindar, Die Isthmischen Gedichte*. 2 voll. Heidelberg.
Tigerstedt, E.N. (1965). *The legend of Sparta in classical antiquity*. Lund.
Torrance, R.M. (1965). *Sophocles: some bearings*, «HSCPh» 69: 269-327.
Trendall, A.D. (1967). *Phlyax vases*. 2ª ed. «BICS» suppl. XIX.
Trendall, A.D. e Webster, T.B.L. (1971). *Illustrations of Greek drama*. London.
Treu, M. (1968*a*). «Alkman», *RE* suppl. XI 19-29.
(1968*b*). «Stesichoros», *RE* suppl. XI 1253-6.
Turner, E.G. (1952). *Athenian books in the fifth and fourth centuries*. Prolusione. 2ª ed. 1978. London.
(1965). *Athenians learn to write: Plato's* Protagoras *326a*, «BICS» 12: 67-9.
(1968). *Greek papyri*. Oxford.
(1971). *Greek manuscripts of the ancient world*. Oxford.
(1973). *The papyrologist at work*. «GRBS» monograph VI.

(1976). *A fragment of Epicharmus? (or Pseudoepicharmea?)*, «Wiener Studien» 89: 48-57.
(1978). *The lost beginning of Menander*, Misoumenos, «PBA» 73: 315-31.
(1980). *The rhetoric of question and answer in Menander*, «Themes in Drama» 2: 1-23.
Ussher, R.G. (1973). *Aristophanes, Ecclesiazusae*. Oxford.
Van Groningen, B.A. (1935/6). *The enigma of Alcman's Partheneion*, «Mnemosyne» ser. III, 3: 241-61.
Van Groningen, B.A. (1963). *Traité d'histoire et de critique des textes grecs*. Amsterdam.
Vermeule, E. (1966). *The Boston Oresteia Krater*, «AJA» 70: 1-22.
Vernant, J.-P. (1980). *Myth and society in ancient Greece*, trad. di J. Lloyd. Brighton. Trad. it. *Mito e società nell'antica Grecia*, Torino 1981. (Tit. orig. *Mythe et société en Grèce ancienne*. Paris 1974.)
Vernant, J.-P. e Detienne, M. (1974). *Les ruses de l'intelligence. La métis des grecs*. Paris. Trad. it. *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Bari 1978.
Vickers, B. (1973). *Towards Greek tragedy*. London.
Voigt, E.-M. (1971). *Sappho et Alcaeus*. Amsterdam.
Vürtheim, J. (1919). *Stesichoros' Fragmente und Biographie*. Leiden.
Wace, A.J.B. e Stubbings, F.H. (1962) (edd.). *A companion to Homer*. London.
Wade-Gery, H.T. (1952). *The poet of the Iliad*. Cambridge.
Webster, T.B.L. (1950). *Studies in Menander*. 2ª ed. 1960. Manchester.
(1952). *Chronological notes on Middle Comedy*, «CQ» n.s. 2: 13-26.
(1959). *Greek art and literature, 700-530 B.C.* London.
(1965). «The poet and the mask», in M.J. Anderson (ed.), *Classical drama and its influence: essays presented to H.D.F. Kitto*, 3-13. London.
(1967). *The tragedies of Euripides*. London.
(1968). *Stesichoros: Geryoneis*, «Agon» 2: 1-9.
(1969). *Monuments illustrating New Comedy*. 2ª ed. «BICS» suppl. XXIV.
(1970*a*). *The Greek chorus*. London.
(1970*b*). *Studies in later Greek comedy*. 2ª ed. Manchester.
(1974). *Menander: an introduction*. Manchester.
Webster, T.B.L. e Green, J.R. (1978). T.B.L. Webster, *Monuments illustrating Old and Middle Comedy*, 3ª ed. rivista e ampliata da J.R. Green. «BICS» suppl. XXXIX.

Wehrli, F.R. (1948). *Motivstudien zur griechischen Komödie*. Zürich & Leipzig.
Weitzmann, K. (1959). *Ancient book illumination*. Cambridge, Mass.
(1970). *Illustrations in roll and codex*, 2ª ed. Princeton, N.J.
Welles, C.B., Fink, R.O. e Gilliam, J.F. (1959). *The excavations at Dura-Europos, Final report V, part 1. The parchments and the papyri*. New Haven.
West, M.L. (1963). *Three Presocratic cosmologies*, «CQ» n.s. 13: 154-76 (154-6 su Alcmane).
(1965). *Alcmanica*, «CQ» n.s. 15: 188-202.
(1966). *Hesiod, Theogony*. Oxford.
(1967). *Alcman and Pythagoras*, «CQ» n.s. 17: 1-15.
(1969). *Stesichorus Redivivus*, «ZPE» 4: 135-49.
(1970*a*). *Melica*, «CQ» n.s. 20: 205-15.
(1970*b*). *Corinna*, «CQ» n.s. 20: 277-87.
(1971*a*). *Stesichorus*, «CQ» n.s. 21: 302-14.
(1971*b*). *Further light on Stesichorus' Iliu Persis*, «ZPE» 7: 262-4.
(1974). *Studies in early Greek elegy and iambus*. Berlin & New York.
(1975). *Cynaethus' Hymn to Apollo*, «CQ» n.s. 25: 161ff.
(1977). *Notes on Papyri*, «ZPE» 26: 38-9.
(1978*a*) (ed.). *Hesiod, Works and days*. Oxford.
(1978*b*). *Theognidis et Phocylidis fragmenta*. Berlin.
West, S. (1967). *The Ptolemaic papyri of Homer*. (Papyrologica Coloniensia III). Cologne & Opladen.
Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1925). *Menander: Das Schiedsgericht*. Berlin.
(1962). *Kleine Schriften* IV. Berlin.
Wilson, A.M. (1974). *A Eupolidean parallel for the rowing scene in Aristophanes'* Frogs, «CQ» n.s. 24: 250-2.
Wilson, N.G. (1975). «Books and readers in Byzantium», in *Byzantine books and bookmen*. Dumbarton Oaks.
Wind, R. (1971-2). *Bacchylides and Pindar: A question of imitation*, «CJ» 67: 9-13.
Winnington-Ingram, R.P. (1948). *Clytemnestra and the vote of Athena*, «JHS» 68: 130-47.
(1965). *Tragedy and Greek archaic thought*, in M.J. Anderson (ed.), *Classical drama and its influence*. London.
Wolke, H. (1978). *Untersuchungen zur Batrachomyomachia*. Meisenheim am Glan.
Woodbury, L.E. (1967). *Helen and the Palinode*, «Phoenix» 21: 157-76.

(1976). *Aristophanes'* Frogs *and Athenian literacy:* Ran. *52-53, 1114*, «TAPhA» 106: 349-57.
(1979*a*). *Gold hair and grey, or the game of love: Anacreon fr. 13: 358 PMG, 13 Gentili*, «TAPhA» 109: 277-87.
(1979*b*). *Neoptolemus at Delphi: Pindar,* Nemean *7.30 ff.*, «Phoenix» 33: 95-133.
Young, D.C. (1964). *Pindaric criticism*, «Minnesota Review» IV 584-641; rist. in W.M. Calder III e J. Stern (edd.) (1970), *Pindaros und Bakchylides*, 1-95. Darmstadt.
Zalateo, G. (1961). *Papiri scolastici*, «Aegyptus» 41: 160-235.
Zieliński, T. (1885). *Die Gliederung der altattischen Komödie*. Leipzig.
Zuntz, G. (1949). *Once again the Antiphontean Tetralogies*, «MH» 6: 100-3.
(1955). *The political plays of Euripides*. Manchester.
(1971). *Persephone*. Oxford.

INDICI

INDICE ANALITICO

I riferimenti primari sono indicati con numeri in neretto. I principali riferimenti all'Appendice (strumento di consultazione per le notizie basilari sulla biografia degli autori, sulle opere e relative bibliografie) appaiono invece in corsivo.

INDICE GENERALE

Questo volume è stato impresso
nel mese di novembre dell'anno 1989
presso la Arnoldo Mondadori Editore S.p.A.
Stabilimento A.G.V. di Vicenza
Stampato in Italia - Printed in Italy



I Meridiani

ISBN 88-04-32442-2

